И 224/39г

ИСКУССТВО КИНО

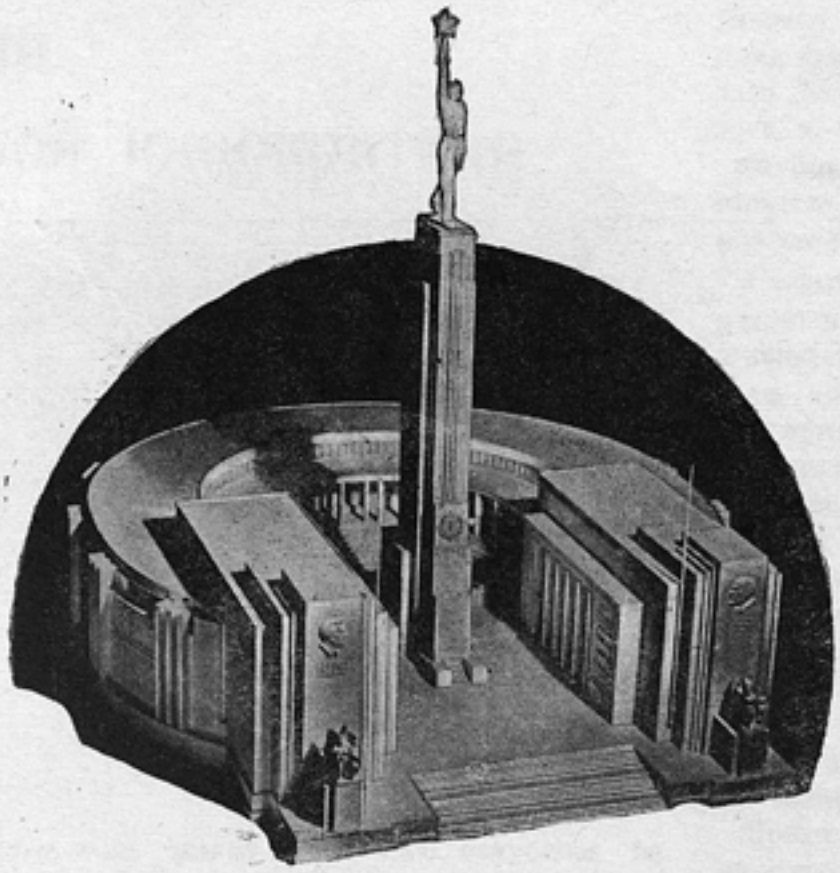
5

1939

ГОСКИНОИЗДАТ

Товарищи Сталин, Калинин, Молотов и Каганович
направляются на первомайскую демонстрацию 1939 года

Пролетарии всех стран, соединяйтесь!



Искусство кино

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ • 9-й ГОД ИЗДАНИЯ

ОРГАН КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ при СНК СССР

СОДЕРЖАНИЕ

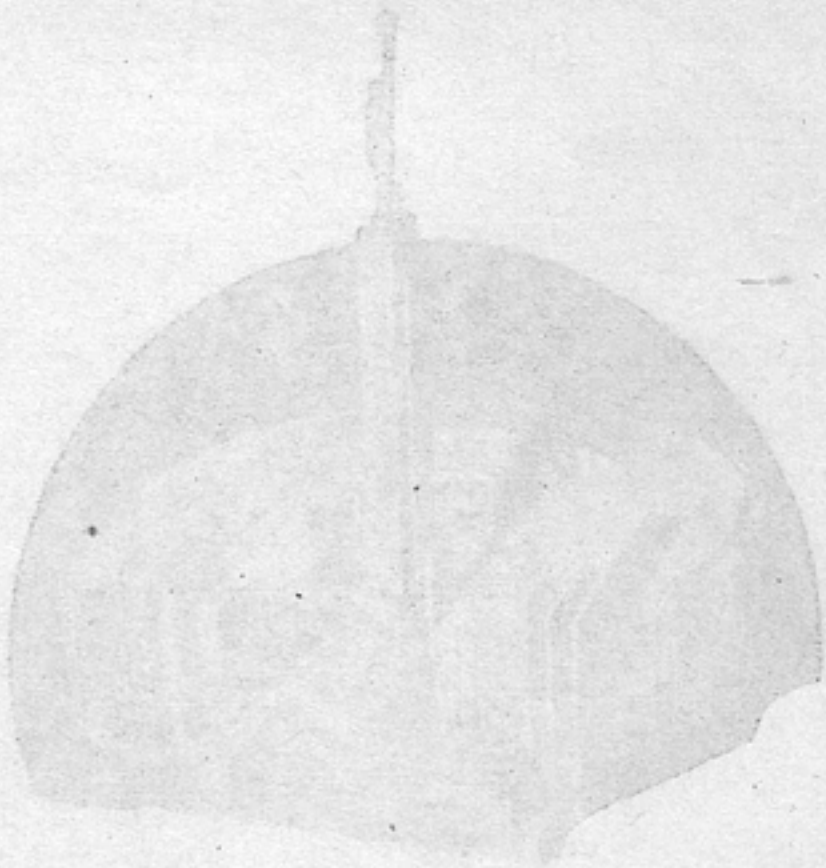
	Задачи советской кинокритики	5
И. Ф. Попов —	Историко-революционная тема в кино	7
И. Долинский —	Николай Охлопков — актер и режиссер	17
А. Ариштейн —	Образ Наташи	22
Н. Ундасынов —	Первый казахский фильм	28
С. Александров —	Недоверие к зрителю	31
В. Гарин —	Новые работы Мультфильма	34
И. Вайсфельд —	Культура детали в кино	37
Л. Гутин —	Типическое в искусстве	46
	Читатели пишут	50
Г. Авенариус —	Очерки из истории зарубежного кино	52
	За рубежом	60
	Критика и библиография	62
	Роли которые запомнились	63
	Фильмы за месяц	64

На обложке — Оператор кинохроники снимает демонстрацию 1 Мая 1939 года. На титульном листе — павильон СССР на Нью-Йоркской выставке.

ГОСКИНОИЗДАТ

5

МАЙ 1939



Технический редактор И. И. Медведовская. Корректора Э. И. Соболева и М. М. Гурвич. Уполномоченный Мособлгорлита № Б-6213. Заказ типографии № 1453. Тираж 6000 экз. Объем журнала 8 печати. листов 62 × 94⅛. Количество учетно-авторских листов — 10,6. Сдано в набор 20/IV. Подписано к печати 7/VI 1939 г. Отпечатано в типографии «Гудок», Москва, ул. Станкевича, 7.

Задачи советской кинокритики

В соревновании всех видов советского искусства за последний год значительные победы одержала кинематография. Многомиллионный советский зритель с волнением и радостью принял ряд замечательных картин, созданных нашими художниками. Творческий рост наших мастеров, выполнение поставленной перед ними товарищем Сталиным исторической задачи — смелого проникновения в новые области кино — выдвигает ряд требований ко всем творческим работникам и в первую очередь — требований идейно-теоретического роста и совершенствования мастерства. Поэтому особенное значение приобретает сейчас кинокритика, которая должна обобщить творческий опыт мастеров кино, возглавить борьбу за социалистический реализм. Мы обладаем кадрами кинокритиков и теоретиков кино. Несомненно, что творческому росту мастеров советского кино сопутствует и рост теоретических и критических кадров. Бесспорно за последние годы идейный уровень теоретической литературы и конкретно-критических статей по вопросам кинематографии значительно повысился. Однако мы не можем сказать, что кинокритика и кинотеория уже находятся на высоте требований, предъявляемых к ним советским киноискусством, его творческими кадрами, его зрителем.

Основной недостаток нашей критики состоит в том, что она не стала руководительницей художников советского кино, что она плохо помогает им (а подчас и вовсе не помогает) осмыслить их собственный опыт, понять достижения и недостатки.

Критика зачастую пассивно регистрирует («вот это плохо, а это хорошо»), а не обобщает. Она рассматривает фильмы как единичные явления в лучшем случае в связи с общим развитием того или иного художника, но никогда почти не видит за ними выражения тех глубинных процессов, которые определяют пути всего советского социалистического искусства. Поэтому и значение подобной критики оказывается для художника маловажным. Драматург, режиссер, актер еще могут найти в критических статьях правильные оценки отдельных элементов их работы, но они не найдут анализа поставленной ими перед собой идейно-тематической задачи, не выяснят насколько стилистика произведения соответствует этой задаче.

И неудивительно, что так часто появление значительного для киноискусства произведения ставит критику втупик. Критики не могут похвастать тем, что они первые поняли и оценили во всей глубине «Чапаева». Больше того, прошло почти пять лет со дня выхода «Чапаева», но до сих пор мы не имеем толкового развернутого анализа этого замечательного произведения. Пример «Чапаева» вовсе не единичен. Почти ничего не дала критика ни о «Броненосце Потемкине», ни о «Депутате Балтики», ни о «Земле» — фильмах, принадлежащих к лучшим достижениям искусства. Единственно интересное, что было написано о фильме «Мы из Кронштадта», это книга... авторов фильма Дзигана и Вишневского.

Специальная кинематографическая критика иногда даже плетется в хвосте, не руководя зрителем, не помогая ему, а наоборот, осознавая порой значение фильма уже после того, когда он получает широкое и заслуженное признание зрителя.

Второй недостаток критики — не всей, разумеется, а части ее, и притом наименьшей — это робость, боязнь прямых и ясных оценок, склонность к рассуждениям, построенным по схеме «с одной стороны, нельзя не сознаться, с другой стороны—нельзя не признаться». Подобный, с позволения сказать, «творческий метод» критики приводит к тому, что иные критические статьи воспринимаются читателем как некий ребус. Читатель так и не может узнать, как же относится автор к тому или иному произведению, нравится оно ему или нет.

Боязнь прямых и ясных оценок является по существу следствием неумения анализировать произведение, его тему, следствием незнания материала произведения.

Именно поэтому понятие темы и поныне смешивается с понятием материала. Так например, «Богатая невеста» и «В поисках радости» числятся произведениями одной и той же колхозной темы, тогда как ничто, кроме сходного материала, не сближает эти произведения. Тема первого из них — радость социалистического труда, зажиточная колхозная жизнь, тема второго— искоренение пережитков капитализма в сознании людей.

Этот, можно сказать, номенклатурный подход к определению и оценке темы произведений вызван тем, что критика, рассматривая тот или иной фильм, не идет дальше того, что в нем дано непосредственно, не проверяет произведение искусства реальной жизнью.

Такой номенклатурный подход уже в самое последнее время привел кинокритику к ряду ошибок, к захваливанию произведений, страдающих существенными недостатками.

Приведем последний, наиболее очевидный пример — оценка фильма Драпкина, Маймина и Сильвестрова «Танкисты». В этом фильме было великолепно показано, как бойцы Рабоче-Крестьянской Красной Армии владеют отличной боевой техникой, которой вооружила их наша социалистическая родина. Реалистично и ярко показаны были находчивость бойцов, их умение быстро принять решения в сложной обстановке боя, их мужество и отвага. Но примитивное драматургическое построение фильма в большой мере снизило его значение. Враг в картине показан слабым, жалким и беспомощным. Победа отважных танкистов, в действительности обеспеченная их личными боевыми качествами и технической мощью вооружения, в этой картине буквально валится с неба. Посмотрев фильм, можно задать вопрос: зачем нужна такая боевая мощь для отражения столь слабого противника?

Вспомним батальные сцены в «Чапаеве», «Мы из Кронштадта» и в «Щорсе». Величие исторически обусловленных побед революционной армии становится в этих фильмах особенно очевидным, потому что враг показан опасным и сильным, упорно сопротивляющимся. Чапаеву противостоит умный враг полковник Бороздин. Революционным морякам Балтики — офицерские части Юденича. Щорсу — немецкие оккупанты и кулацкая и помещьичья контрреволюция гетмана и Петлюры. А столь же отваж-

ным и притом отлично вооруженным танкистам наших лет... только рамолики из штаба фашистской армии.

Правдиво показывая боевые качества наших танковых частей, картина «Танкисты» дает упрощенное и неверное представление о будущей войне.

Этого не заметила наша кинематографическая критика, хвалившая фильм. Это указал и авторам фильма и критике только советский зритель.

К сожалению, критика наша отличается чрезмерным добродушием. Идейно-художественную слабость того или иного произведения она оправдывает порой важностью поставленной в нем (иной раз чисто внешней, формальной) темы, новизной жанра, молодостью художника и т. д. Все эти скидки «на бедность» ничего кроме вреда принести не могут.

Добродушие критики, склонность к замазыванию недостатков неизбежно приводят к тому, что она перестает быть воспитателем и художников и зрителей. Далеко недостаточно борется критика за современную тематику советского киноискусства, за постановку и правильное решение в киноискусстве наиболее актуальных проблем нашей социалистической эпохи. Художник, не узнавший от критики о недостатках своего произведения, о своих ошибках, повторит, а может быть и углубит их в дальнейшем. Зритель, не делающий скидок и не желающий оправдывать ошибок художника, естественно, не захочет больше видеть в критике своего руководителя в вопросах искусства.

Вспомним, какую пользу принесла нашим мастерам искусств суровая критика допущенных ими ошибок. Критика формалистических ошибок помогла С. Эйзенштейну создать «Александра Невского»; суровая критика творчества Шостаковича привела к созданию им замечательных квартета и Пятой симфонии. Наоборот, неумеренное захваливание или отсутствие развернутого анализа даже самых значительных произведений мешает художникам правильно понять причины достигнутых успехов.

Поэтому, например, братья Васильевы в «Волочаевских днях» не смогли подняться до уровня своей предыдущей замечательной работы — «Чапаева».

Нет ничего более опасного и вредного, чем канонизация опыта одного произведения, одного мастера или одного творческого направления. Социалистический реализм предполагает многообразие направлений советского искусства, широкое развитие индивидуальных черт и творчества его мастеров. Нельзя поэтому подходить к разным произведениям с одной меркой.

Анализируя, скажем, «Выборгскую сторону», «Щорса» и «Александра Невского», нельзя исходить, например, только из опыта одного «Чапаева».

С такой точки зрения вызванное иным тематическим заданием сюжетное построение первых двух фильмов может показаться неправильным: в самом деле, в первом из них нет главного героя (внимание зрителей делится между Максимом, Наташей и Евдокией), во втором отсутствует сюжет в его общепринятом понимании, а в третьем, батальные эпизоды лишены достаточных мотивирок. Но это, разумеется, не является недостатками названных фильмов, если только не подходить к ним догматически. Каждый раз тематическое задание определяет своеобразную структуру и композицию фильма, его стилистику.

Поэтому характеристики действующих лиц этого фильма и мотивировки событий строятся на принципиально иных основах, чем, например, в «Чапаеве», и это абсолютно закономерно, оправдано и необходимо.

Сила советского искусства — в богатстве и своеобразии творческой индивидуальности его мастеров, правдиво отражающих в своих произведениях нашу социалистическую действительность, историю народов Советского Союза. И поэтому нам в равной степени дороги и важны и «Броненосец Потемкин», и «Чапаев», и «Щорс», хотя творческие методы их создателей так различны.

Социалистическая эстетика основана на ученьи Маркса—Энгельса — Ленина — Сталина. Она не имеет ничего общего с буржуазной нормативной эстетикой, приписывающей искусству те или иные застывшие художественные правила. Социализм раскрывает необычайные возможности творческого развития индивидуального дарования каждого художника. Чем правдивее произведение искусства, чем лучше помогает оно борьбе за социализм, тем выше его познавательная ценность, тем ближе оно широким массам наших советских зрителей, тем оно лучше, тем оно художественно значительнее. А все это достижимо только в том случае, если художник вкладывает в свое произведение всего себя, если он не стесняет себя предписанными ему критикой нормами и образцами, а получает от нее идейно-художественную помощь, творческие советы, правильные указания о недостатках своих работ.

Критик должен быть руководителем художника. Он должен обладать бóльшими знаниями, чем художник, его логическое мышление должно быть отнюдь не ýже эмоционального мышления художника, он должен видеть дальше и шире. Поэтому такое значение имеет борьба за повышение идейно-теоретического уровня советской кинокритики, которая позволит ей изжить свои недостатки, подняться на уровень лучших достижений нашего искусства.

Историко-революционная тема в кино*

И. Ф. Попов

Трудно отграничить историко-партийный фильм, т. е. фильм, посвященный истории партии, от таких фильмов, которые посвящены вообще истории нашей страны за период, когда выступила на историческую арену большевистская партия.

Это особенно трудно сделать, если в общеисторических фильмах изображается влияние деятельности партии на характер и результаты общих исторических событий, происходивших в стране.

Разграничение оказывается очень трудным, когда речь идет о периоде после Октября 1917 года. История партии и история нашей страны слились с тех пор, как партия большевиков взяла в свои руки руководство процессом коренного, революционного преобразования всех сторон человеческого существования на территории одной шестой мира.

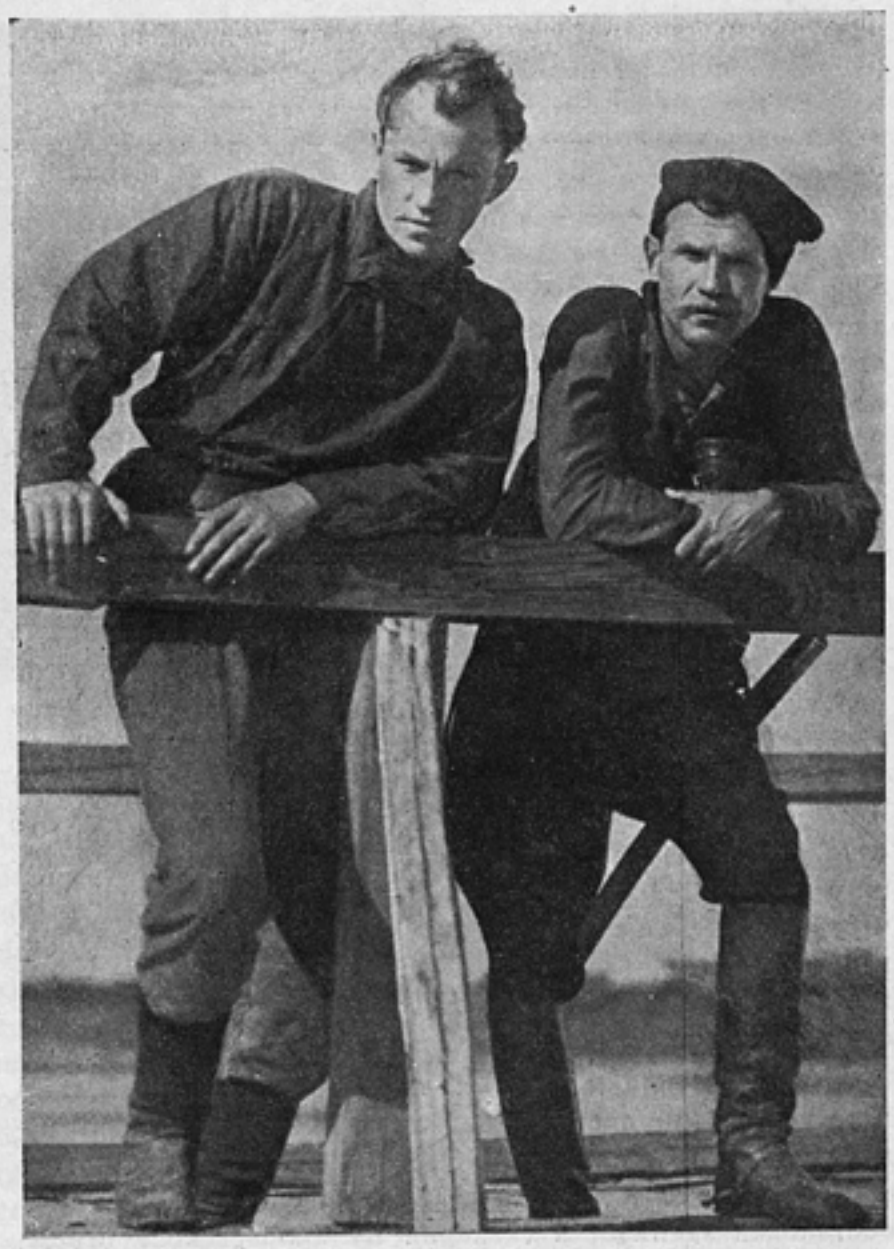
Возьмем фильмы, посвященные Великой Октябрьской революции. Фильм «Ленин в Октябре» есть фильм исторический вообще, но вместе с тем и историко-партийный. Также и «Великое Зарево», и «Выборгская сторона», и «Ленин в 1918 году». В меньшей мере элементы истории партии фигурируют в фильме «Человек с ружьем».

А если взять фильмы о гражданской войне — «Чапаев», «Мы из Кронштадта», «Щорс», — разве в этих величественных полотнах наряду с картинами героических битв нашего народа за свое будущее не вписаны славные страницы истории той партии, которая вдохновляла, сплачивала и вела народных героев на их бессмертные подвиги? Выходит, что это тоже историко-партийные фильмы.

И, наоборот, если взять, скажем, «Великий гражданин» — фильм прежде всего историко-партийный, — в нем отображены одни из самых драматических явлений общей истории страны в двадцатые годы.

Разграничения между историческим фильмом вообще и историко-партийным надо искать не в каких-нибудь внешних признаках и не в преобладании материала то ли в широком смысле исторического, то ли специального историко-партийного. Да вообще, если и нужны нам разграничения, то лишь постольку, поскольку они могут дать методологические указания для художественной практики.

К историко-партийному художественному произведению можно предъявить все те требования, какие предъявляются вообще к историческим художественным произведениям. Это понятно: художественное произведение, посвященное истории партии, посвящено истории вообще. Историческая достоверность, правда исторической закономерности, дух эпохи, хронологическая основа, историческая перспектива — все это так же требуется от художественного произведения, показывающего события из истории партии, как требуется от всякого иного художественно-исторического произведения.



«ЧАПАЕВ»

Авторы-режиссеры Г. и С. Васильевы. Оператор А. Сигаев. Ленфильм. На фото: засл. арт. Б. Блинов в роли Фурманова и нар. арт. респ. Б. Бабочкин в роли Чапаева

Различия вытекают не из того, что у историко-партийного художественного произведения свой, отличный от других исторических произведений предмет: история партии в ее росте и развитии. Дело в том, что предмет этот не похож ни на какой иной исторический материал. Партия большевиков — не только явление истории, но и могущественнейший фактор, активно создающий историю. Это очень важно иметь в виду художнику, который берется работать над образным воплощением событий из истории партии.

Однако автор всякого драматургического произведения на историческом материале всегда обязательно выбирает в качестве персонажей драмы таких героев, которые не только испытывали на себе влияние исторических процессов, но и являлись творцами, создателями, активными деятелями исторических событий. Это верно. Но это не главное. Главное же в том, что в истории человечества до появления партии, руководящейся в своей деятельности марксистско-ленинской теорией, не было таких активно действующих исторических сил, исторических деятелей, которые осознали бы — и именно до конца осознали бы — смысл и направление исторических закономерностей, ими самими олицетворяемых в своей деятельности. Мы разберем сейчас, какие возможности открываются для худож-

* Статьей И. Ф. Попова наш журнал начинает обсуждение проблемы историко-революционного фильма.

ника, если он подойдет к образному воплощению материала из истории партии, руководясь именно этим признаком.

В нашей творческой кинопрактике встречаем два подхода к материалу из истории партии. Один характерен, например, для фильмов «Юность Максима» и «Возвращение Максима» (о «Выборгской стороне» речь особо): в этих картинах авторы стремились воссоздать обстановку работы партии и показать характерные приемы борьбы, какие партия применяла в определенные периоды своего роста, обрисовать быт и условия жизни рабочих, показать репрессии, какие применяли эксплоататоры к рабочим, вступавшим в ряды борцов за социалистическое дело.

С точки зрения внешнего строения сюжета все эти перечисленные линии в упомянутых картинах сведены к судьбе стержневого персонажа — Максима.

И, несомненно, авторы ставили себе задачу, показать на примере Максима рост сознательности рабочих и их политической активности в тот период, когда развертывается действие. Однако вышло так, что эта сторона исторической действительности оказалась разработанной относительно слабо и вяло. Мы разберем дальше, как это случилось и почему это оказалось неизбежным и вытекающим из общей установки авторов. Словом, вышло так, что историческая обстановка оказалась основным предметом, который занял внимание авторов. И самый герой стал только одним из явлений этой исторической обстановки.

Нельзя отрицать, что и такой подход к событиям истории партии дает немало ценного и вполне закономерен. Но есть иной прием. Это прием Вс. Вишневского в фильме «Мы из Кронштадта». Изображение исторической обстановки занимает в сценарии Вс. Вишневского огромное место, даже преобладающее место и, без всяких сомнений, количественно большее, чем в фильмах о Максиме. И вместе с тем нигде, ни в одном, абсолютно ни в одном кадре изображение обстановки не выступает как самостоятельная задача художников. Вы воспринимаете в фильме «Мы из Кронштадта» внешнюю обстановку как овеществление того огня, той бури, которые клокочут в груди бойцов, как выражение тех идей, которые овладели умами и сердцами героев. Внешние линии сюжетного строения как будто разбегаются в сторону, как будто здесь центробежные стремления вот-вот возьмут верх над центростремительными, материал разорвет сюжетную оболочку, и вещь где-то соскользнет на хронику. На самом же деле вы ощущаете плотнейшую сюжетную слитность каждого элемента вещи. Это оттого, что все произведение окрылено одним пафосом, оно все пронизано одной творческой волей, оно все подчинено одной идее.

Диалог Вс. Вишневского замечателен по своей яркости, характерности, лаконичности и энергии. В нашей кинематографии нет диалога, равного этому, кроме изумительного по сочности и колориту диалога в фильмах А. Довженко. Герои в фильме «Мы из Кронштадта» нигде не ведут разговоров, хотя бы отдаленно напоминающих теоретический разговор Максима с меньшевиками («Возвращение Максима»), где Максим обнаруживает такую начитанность в марксистской литературе, что наизусть цитирует переписку Августа Зорге с Энгельсом и даже указывает своим оппонентам, что они в цитате ставят точку там, где на самом деле стоит запятая. И все-таки мы знаем больше о росте сознательности Артема и об его идеях, чем об умственном багаже Максима. Спор Максима с меньшевиком о цитате из переписки Энгельса — Зорге мы воспринимаем скорее как трюк авторов сценария, чем как закономерное выражение роста сознательности героя. Цитата, точка и запятая, — все это ведь внешняя аппаратура, за этим нет ощущения закономерного этапа в общем духовном росте Максима. А у Вс. Вишневского при отсутствии прямых политических высказываний героев мы ясно ощущаем работу их ума, постигающего смысл совершающейся на их глазах исторической драмы. Когда спасшийся Артем приплывает на шлюпке в Кронштадт, приходит в гавань и говорит своим: «Кто живой, пусть поднимается... поголовно коммуна пусть поднимается... Я такое скажу — все постигнут!», зритель узнает все, чувствует трепет души Артема, верит, что Артем сам «все постиг» и что, действительно, после происшедших событий все должны «все постигнуть». Не напрасно поэт рисовал исторические события. В своей манере, скупой, смелой, горячей, изображая обстановку, он анализировал психику своих героев. И, когда под грохот залпов балтийской эскадры, когда «все в дыму. Летят деревья. Бегут белые», Артем появляется над обрывом и говорит, «А ну, кто еще хочет в Петроград», — психологический анализ исчерпан, закончен, все абсолютно ясно, внутренний рост героев обрисован полностью.

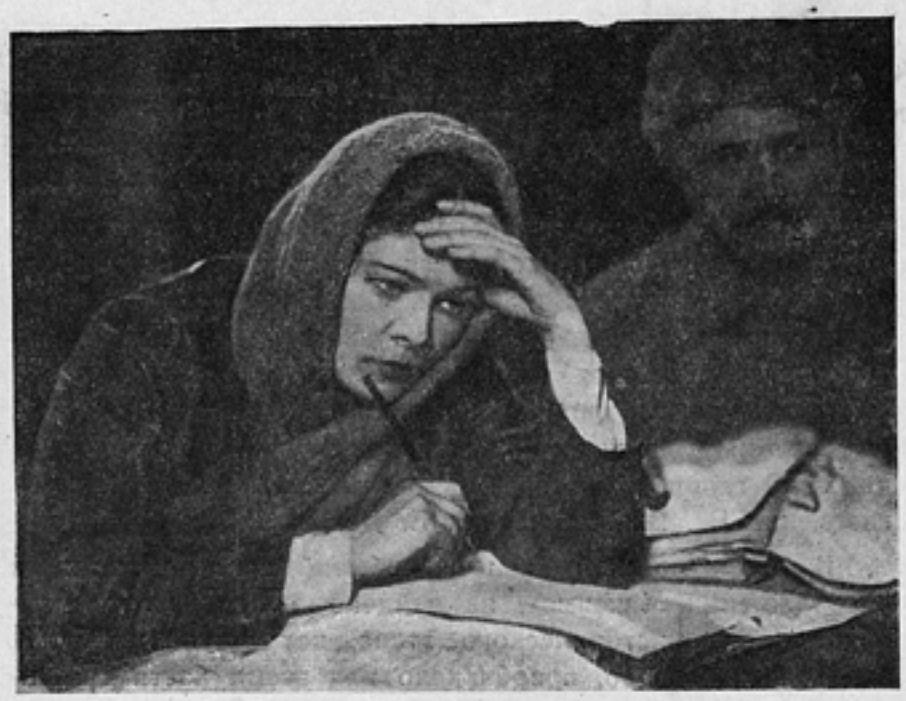
«Я говорю людям: смотрите, какой темной и страшной была раньше жизнь, как трудно было, дерясь с врагом, еще драться с самим собой», — так сказал автор сценария «Мы из Кронштадта» Вс. Вишневский на тематическом совещании при обсуждении его работы. В этом и заключена основная тема его художественного произведения: люди дерутся с врагом и побеждают не только врага, но и все страшное в самих себе, что им досталось от прошлого, когда «у них угольная пыль была в крови, у них кровь была черная от угольной пыли» («Мы из Кронштадта», изд. Искусство, 1936, стр. 98). «...Меня интересует самый первичный процесс, хочу видеть, как зерно падает в землю и как пробивается первый росток. И я слежу непрерывно (подчеркнуто мною. И. П.) за душами, за сознанием своего низкорослого матроса и его друзей. Это и есть замечательнейший процесс перерождения людей» (там же, стр. 99).

Вот ясное изложение метода автора: он действительно непрерывно следит за душами своих героев; изображение обстановки для него только средство, из нее поэт берет только то, что раскрывает его героев, только то, что звучит для центральной темы его богатой и сильной симфонии, рисующей самое характерное для эпохи.

«Видеть, как зерно падает в землю и как пробивается первый росток». Но разве в фильме о Максиме нет той же темы, не поставлена та же самая задача? Мы уже сказали, что, несомненно, поставлена, но разработана более слабо и вяло. В чем же вялость разработки, и почему эта вялость и слабость оказались неизбежными для установки авторов?

Рассудочно подходя, в фильмах о Максиме как будто все на месте: вначале «жил-был» за Нарвской заставой рабочий Максим, пел петухом, увлекался чтением о приключениях разбойника Антона Кречета и цирковой борьбой, а потом встретился с партийными людьми, был втянут в политическую борьбу, испытал тюрьмы, ссылку и вырос, стал сознательным борцом. Присмотримся ближе. Отчего, в самом деле, мы не ощущаем, как зерно упало в землю и как пробились первые ростки? Отчего кажется, что нам демонстрируют только результаты совершившегося в душе Максима, а самого процесса роста, самого произрастания «зерна» мы не видим? Дело, очевидно, в том, какие авторами выбраны из окружающей исторической обстановки явления, влияющие на героя и создающие нам ощущение его внутреннего роста. В фильме «Мы из Кронштадта» все явления внешней обстановки выбраны с соблюдением замечательной исторической конкретности, их не могло не быть в данный исторический

«ВОЗВРАЩЕНИЕ МАКСИМА» (слева)
Сценарий Л. Славина, Г. Козинцева и Л. Трауберга. Постановка Г. Козинцева и Л. Трауберга. Ленфильм. На фото: засл. арт. респ. В. Кибардина в роли Наташи и засл. арт. респ. Б. Чирков в роли Максима.
«ВЫБОРГСКАЯ СТОРОНА» (справа)
Наташа (засл. арт. респ. В. Кибардина) в Выборгском совете



период, и только они одни могли быть. Эти явления исторической обстановки характерны для своего времени, а потому мы принимаем и понимаем их конкретное влияние на сознание героев. В произведении Вс. Вишневского эпоха, среда и сознание героя слиты художником в цельный художественный образ. В первых двух фильмах о Максиме такого слияния нет, нет осмысленного до какой-то степени единства художественно обобщенного и вместе с тем конкретного образа эпохи, а наоборот, все расщеплено и все идет врозь. Возьмем для примера картину «Юность Максима». В ней изображается период 1910—1911 годов. В истории партии это был период ожесточеннейшей борьбы с теми, кто стремился ликвидировать партийную организацию, партийную программу, революционные задачи и революционные лозунги партии. Эта борьба велась на два фронта—против меньшевиков и против «отзовистов» и «ультиматистов». Это был период, когда «в тяжелых условиях столыпинской реакции большевики использовали малейшие легальные возможности для сохранения связи с массами (от страховых касс и профсоюзов до думской трибуны). Большевики неустанно собирали силы для нового подъема революционного движения» («История ВКП(б)», стр. 138), борясь против сколачивавшейся меньшевиками и Троцким реформистской «столыпинской рабочей партии». В истории страны это были годы наступления контрреволюции на всех фронтах, в том числе и на идеологическом.

Все эти конкретные исторические явления, характерные для данного периода, фильм «Юность Максима» оставляет в стороне. Рост Максима в ней представлен абстрактно, вне связи с эпохой. Максим—это вообще несознательный пролетарий, становящийся вообще сознательным.

В те годы все размежовки шли от оценки пятого года. В то время как черносотенцы, либералы, сменовеховцы, меньшевики проклинали «безумный пятый год», пролетариат, особенно питерский пролетариат, хранил и чтил революционные заветы пятого года. А в картине нет около Максима ни одного ветерана пятого года, ни одного слова, ни одного воспоминания о пятом годе. Максим случайно встречается на заводском дворе с Наташей. А ведь в те годы для большевика было нелегким делом проникнуть на завод. К тому времени даже проведение так называемых «летучек», «двухминуток» было затруднено. Большевики ушли в глубокое законспирированное подполье. А тут, видите ли, такое легкое знакомство. Наташа так прямо и рекомендуется незнакомому человеку: «Ты кто?»,—спрашивает Максим. «Российская социал-демократическая партия», — отвечает Наташа. «Непонятно», — говорит Максим. Наташа отвечает: «Встретимся, объясню». Какого подпольщика того времени не покоробит эта сцена своей исторической неправдой! Кстати, Наташа должна была бы знать хоть правильное название своей партии, а она пропускает слово «рабочая». Затем, как же Максим делается революционером? Машина убивает на заводе его товарища. Это вне конкретной исторической обстановки. Конечно, все так могло быть, но в этом нет никаких характерных черт данной эпохи. Это могло быть и в девяностых годах и в восьмидесятых. Но зато погрешностей против особенностей эпохи в этой картине немало. Например, использование воскресной школы для пропаганды явно попало в 1910 год из средины девяностых годов. В 1910 году использовались совсем иные легальные возможности: характерны были для того времени профсоюзы, больничные кассы, кооперация. В картине есть даже такие курьезы, как подпольная типография, устроенная во втором-третьем этаже.

Самый страшный враг искусства—абстракция. Погрешив против живого характера эпохи, против ее конкретных особенностей, авторы фильмов о Максиме, естественно, не могли дать и цельного образа героя. Рост сознательности Максима, естественно, оказался представленным отвлеченно: вообще несознательный пролетарий вообще восстает против капитализма, потому, что машина убила товарища.

У Вс. Вишневского и Е. Дзигана в «Мы из Кронштадта» мы видим кронштадтских матросов 1919 года во время похода Юденича на Петроград; здесь все конкретно. А в фильмах о Максиме царизм вообще — ничего от столыпинщины; рабочее движение вообще — почти ничего от этапа, последовавшего за подавлением революции пятого года, почти ничего характерного для момента собирания сил для нового подъема революционного движения. Мы сказали: почти ничего от столыпинской эпохи, потому почти, что есть в «Юности Максима» отдельные детали, подлинно выражающие дух того периода. К таким штрихам надо отнести в финале текст листовки, составленной Максимом, совершенно блистательно передающей характерную для того времени несокрушимую веру и непобедимость революционного большевистского подполья: «Ходят клеветнические слухи, что комитет партии арестован.

Враки! Комитет партии на свободе. Действует. Лучшее доказательство — эта листовка».

В фильме «Возвращение Максима» уже больше исторических характерностей эпохи. Здесь газета «Правда», здесь ее штабное значение для всего рабочего движения, здесь связь большевистской газеты с повседневными рабочими нуждами, здесь четвертая Дума, здесь летние петербургские стачки с их боевым задором и напором. И однако, к сожалению, все это, характерное для эпохи, фигурирует только как «обыгрываемый материал». Осмысливание духа эпохи еще не доведено до той степени единства и той степени слияния исторической обстановки и действий героя, как это сделано в разобранном нами произведении Вс. Вишневского и Е. Дзигана.

В драматической канве событий, происходящих в «Возвращении Максима», не найдено д о м и н а н т ы данного отрезка исторического этапа, нет ощущения того, что главенствовало, преобладало над всеми частными характерностями исторической обстановки. От этого вещь рассыпается на отдельные «материалы», на отдельные составные кирпичики. У нас нет ощущения, что новый подъем революционного движения, для которого предыдущий период собирал силы, теперь начался, что теперь идет его нарастание, что этим нарастанием руководит большевистская партия и это нарастание выражает только единственно революционная большевистская тактика, проводящаяся большевиками в борьбе против всех оттенков ренегатства, предательства и измены, под какими бы кличками они ни прятались. И как в «Юности Максима» нет никаких отголосков пятого года, так и в «Возвращении Максима» нет ни одного упоминания об исходной точке подъема, начавшегося в тот период,—именно о Ленских кровавых событиях.

Без освещения событий основным для того времени светом, без наполнения всего хода действия основным пафосом, одухотворявшим ту эпоху, показываемый материал теряет свою характерность. Рабочие депутаты в Думе показаны бледно, им противостоят какие-то смешные депутаты-обыватели, разговаривающие о баранине, или кретинообразные маниаки порки вроде Маркова 2-го и Пуришкевича. А ведь на самом деле исторически это все было драматичней. В Думе депутатам-большевикам противостояла также и изменническая агентура «столыпинской рабочей партии» в лице меньшевистской семерки.

Или возьмем столкновение Максима с меньшевиками. Насколько это вне драматических узлов борьбы, характерной для той эпохи! Максим и меньшевики спорят о значении стачек вообще в рабочем движении, спорят, аргументируя академически, цитатами, относящимися к 1862 году. А ведь споры о так называемом «стачечном азарте» (ренегатский меньшевистский термин того времени) были спорами не об академическом значении стачек в рабочем движении, а спорами о революционном или нереволюционном характере происходившего подъема.

Да и организационные споры ставились иначе, чем в указанном эпизоде сценария. По этому поводу вспоминается историческая корреспонденция товарища Сталина из Петербурга в нелегальный центральный орган партии, издававшийся за границей. Эта корреспонденция рассказывает как раз о событиях на Выборгской стороне, о том, как рабочие дали отпор ликвидаторским попыткам уничтожить партийную организацию. Правда, корреспонденция относится к концу 1911 года. Но тот «план» уничтожения партийной организации, который меньшевики выдвигали на собрании, описанном товарищем Сталиным, «действовал» с некоторыми вариациями и искусными прикрытиями и в 1914 году. И даже «действовал» острее, потому что во время подъема революционного движения в 1914 году атаки на партию со стороны предателей троцкистского типа стали наглее и ожесточеннее. Эта корреспонденция товарища Сталина освещала характернейшие явления той эпохи в развитии партии. Ленин назвал эту корреспонденцию товарища Сталина «лучшим разоблачением» меньшевистской политики, а про самый факт, описанный в корреспонденции, Ленин писал: «э т о т и п и ч н ы й с л у ч а й деятелей столыпинской рабочей партии» (слово «типичный» подчеркнуто в ленинском тексте (см. Собрание сочинений, т. XV, статья «Из лагеря столыпинской рабочей партии», стр. 217).

Типичного-то в изображении эпохи как раз и мало у авторов в первых двух кинокартинах о Максиме. Если им случается показать кое-что характерное для эпохи, им совсем не удается схватить преобладающее и объединяющее все различные характерности. А это и значит, что им не удалось создать типичные обстоятельства. Но при отсутствии типичных обстоятельств едва ли возможно создать типичный характер, типичный образ героя. Точно так же, как верно было бы и обратное: при отсутствии типичного характера героя нет типичного его поведения для данного времени, а следовательно, из его поведения автор художественного произведения не сможет создать типичных обстоятельств. Отсюда и оказалось, что в картине «Возвращение Максима», так же как и в «Юности Максима», образ основного героя оказался неотчетливым.

В первых двух сериях трилогии Максим больше характеризуется чисто внешними признаками вроде гитары, песенки «Крутится, вертится». Прекрасный исполнитель Чирков придает ему индивидуальную характеристику своими чисто актерскими средствами, не получая нужного материала от драматургов. И необычайно показательно, что тот же самый Максим становится определенней в своей характеристике, когда мы видим его в картине «Выборгская сторона». Здесь герой попадает в обстановку, в обстоятельства, характерные, типичные для эпохи, и потому находит для себя типичное поведение, типичные, определенные, яркие, отчетливые черты. «Выборгская сторона» отражает настоящий дух и колорит эпохи. Она берет характернейшее явление данного времени — слом старой дореволюционной государственной машины в обстановке острой гражданской войны и замену этой разбитой старой машины, служившей целям угнетения и эксплоатации, новыми органами власти, создаваемыми самими угнетенными массами. Здесь уже мы чувствуем в действиях Максима четкость, уверенность, силу. Он олицетворяет в наших глазах тенденции времени. Все подробности обстановки начинают работать на его характер. Авторы могут уводить нас от него, переключать нас на иные образы, могут изымать его из важнейших событий драмы. Однако, возвращаясь к Максиму после таких отступлений, мы встречаем его, как бы обогащенные новыми о нем знаниями. Здесь фон работает на характеристику героя, как и сам герой начинает освещать новым смыслом весь фон происходящих событий.

В «Выборгской стороне» рост героя типичен для характера эпохи. Максим в этой картине растет так, как росли люди его среды, как росли пролетарии, взявшие в свои руки управление огромной страной. Появление Максима в Банке, его схватка с саботажниками — это подлинное историческое драматическое положение, верное до мельчайших деталей. Эти эпизоды полны напряжения, потому что в них все без исключения значительно и исторически характерно, все раскрывает смысл борющихся исторических сил. Здесь каждый шаг той и другой стороны есть отзвук большой разыгрывающейся в стране схватки двух враждебных классов.

Когда авторы переносят нас к сценам анархистских погромов, мы чувствуем, как мы углубляемся в характеристику Максима, хотя Максима непосредственно перед глазами зрителя на экране и нет. Нам становится ясней та сила

организованности, сила сознательного творчества, которую несет в себе этот герой, этот борец, выпестованный могучей большевистской партией. И тогда нам становятся ясно ощутимыми в «Выборгской стороне» ее крепкая тематическая цельность и единство ее сквозного действия.

Картина «Выборгская сторона» по типу своего замысла примыкает, таким образом, скорее к тому роду исторических произведений кинодраматургии, где изображение эпохи и изображение характера героя слиты в ясно ощущаемом единстве, а единство это построено на правильно понятом и рельефно показанном основном доминирующем пафосе данного отрезка истории.

Основное требование ко всякому глубокому драматургическому произведению, посвященному истории—истории партии в особенности,—будет требование правильного художественного ощущения и правильного понимания смысла, пафоса изображаемого исторического отрезка. Только при этом возникают настоящие пропорции событий и характеров. Только при этом найдутся нужные краски. Только при этом у художника окажутся в руках соответственные критерии для выбора частных характерностей и соответственные масштабы для определения соотношений и удельного веса разнообразных элементов обстановки, социальной среды и психологических особенностей действующих лиц.

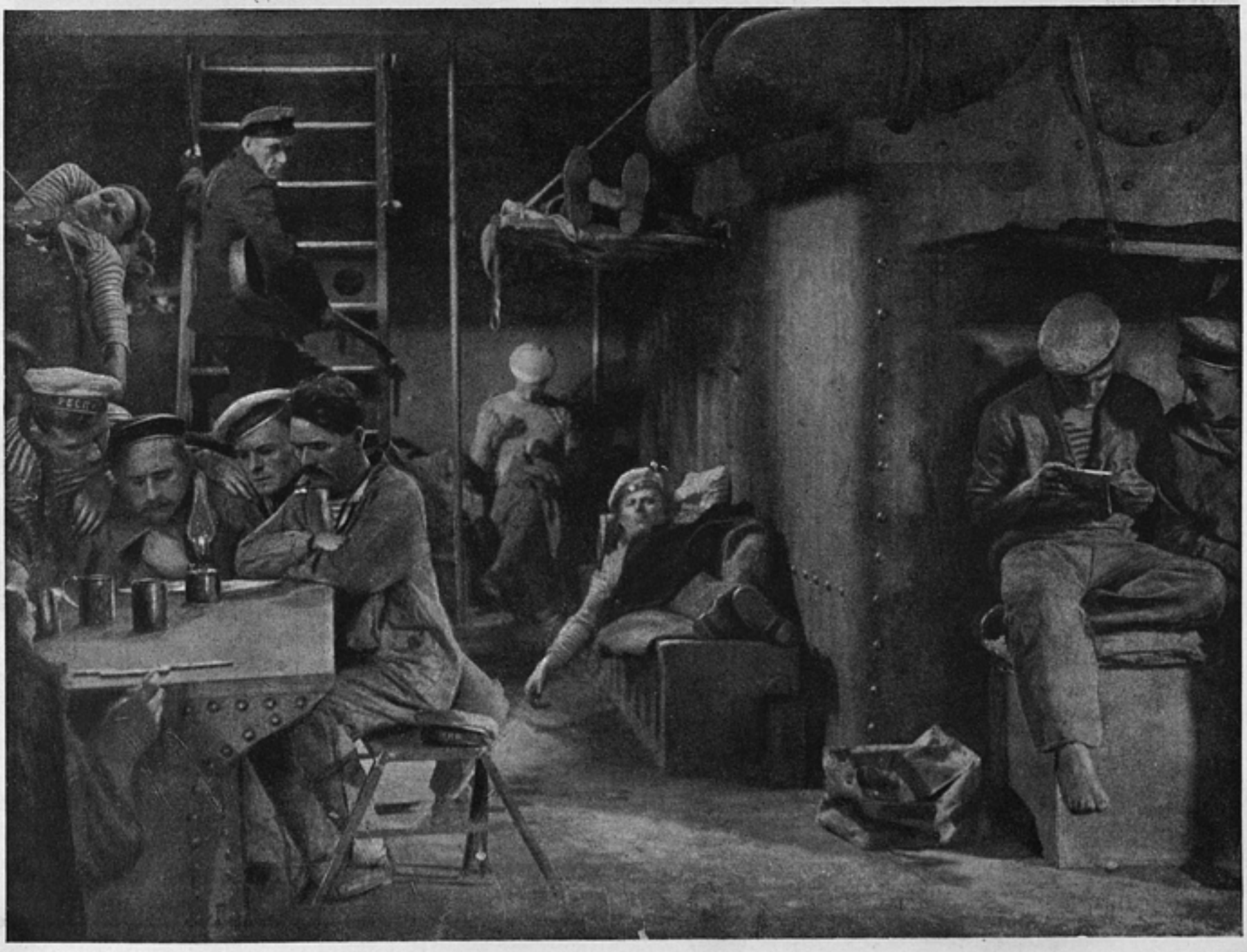
Баратынский писал про поэтическое проникновение Гете в действительность: «Он чувствовал трав прозябанье». Именно, «прозябанье трав», «произрастание зерна» должен почувствовать художник-историк в изображаемой эпохе... Иначе говоря, почувствовать основные движущие силы ее закономерного развития. И тогда только художник покажет нам не музей с точным описанием экспонатов, а даст живых исторических людей, типичных для своей исторической среды и для своего времени.

В картине «Мы из Кронштадта» нет прямого непосредственного показа того, как работает партия, ведущая и вдохновляющая защитников Петрограда на геройские подвиги. Однако мы ощущаем партию как народную партию, вобравшую в себя лучшие элементы восставшего народа и дающую этим лучшим народным элементам суровую очистительную закалку в горниле великих боев.

Картина «Мы из Кронштадта» ближе к картине типа общеисторического. Специальные элементы историко-партийного фильма в ней не на первом плане. Образ коммуниста-комиссара Василия Мартынова лишен индивидуальности, следовательно, и характера. Мы видим в нем «рупор своего времени», но никак не личность. — Это алгебраическая величина, выражающая вообще значение коммуниста в отряде. Отношения комиссара с окружающими его людьми элементарны и строятся на отвлеченной схеме. Выходит, что, поняв правильно основной тон эпохи, ее преобладающий пафос, автор дал замечательные по яркости и по правдивости образы людей из матросской массы, но он остановился на полдороге, он не использовал всех положительных сторон своего правильного подхода к изображению исторических событий. Его увлекло общее и мало заняло частное и особенно в каждом из героев

«МЫ ИЗ КРОНШТАДТА»

Сценарий Вс. Вишневского, Режиссер Е. Дзиган, Оператор Н. Наумов, Мосфильм



«ВЫБОРГСКАЯ СТОРОНА»
Авторы-режиссеры Г. Козинцев и Л. Трауберг. Оператор засл. деят. иск. А. Москвин. Ленфильм.
На фото: засл. арт. респ. Л. Любашевский в роли Я. Свердлова

Осталась таким образом неосвещенной та сторона человеческих отношений, которая должна представлять главный предмет внимания художника во всяком произведении историко-партийного характера, где мы можем видеть на примере отдельной личности и на примере ее отношений с окружающими сложный процесс вмешательства сознательного в стихийное.

Хорошо прислушавшись к «шуму и движению событий», хорошо поняв изображаемую эпоху, автор сценария «Мы из Кронштадта» слишком пренебрег одним бесспорным положением: индивидуальные характеры выражают эпоху не меньше чем черты, присущие действиям и психологии больших народных масс. Поведение народной массы в определенные исторические эпохи всегда своеобразно. И значительна для художника задача — дать конкретный образ народных масс, образ, характерный для данной эпохи. Но эта задача никогда не предстает перед художником изолированно. С ней неразлучна и от нее неотделима задача изображения индивидуальных характеров, выражающих всю сложность противоречий данного времени. Так, наш великий художник В. Суриков в своих исторических полотнах на первом месте дает общий характер действующих народных толп, но почти каждый в его толпе индивидуален и на свой особенный лад характерен: суриковская толпа приобретает свою характерность оттого, что мы различаем в ней такие, а не иные индивидуальности, и, наоборот, в отдельных индивидуальностях мы легче открываем их неповторимые особенности благодаря тому впечатлению, которое мы получили от образа всей толпы как живого социального целого.

В нашей кинематографии есть непревзойденный до сих пор образец показа как раз той сферы людских отношений, которые остались вне поля зрения в фильме «Мы из Кронштадта». Этот непревзойденный образец — картина «Чапаев».

В образе Фурманова представлена воспитательная роль партии, приведшей наш народ к победе над угнетателями и эксплоататорами. Фурманов индивидуален и вместе с тем он — собирательное выражение той силы, которая сознательно управляет стихийным движением народных масс, той силы партии, которая опирается на глубокое знание движущих сил исторического процесса. Взятый с этой точки зрения фильм «Чапаев» представляется одним из самых блестящих историко-партийных фильмов. Он удовлетворяет всем тем требованиям, которые мы предъявили к историко-партийному фильму в нашем предыдущем изложении. В фигурах Фурманова и Чапаева живет неповторимый дух их славной эпохи, квинтэссенция их боевого времени. Все детали исторической обстановки отобраны и сгруппированы в таком плане, чтобы сделать понятным и ощутимым типичное в событиях времени, подчеркивающее и раскрывающее самое основное в характерах главных действующих лиц.

В «Чапаеве» особенно надо остановиться на изображении положительного героя. Здесь в лепку образов командира Чапаева и комиссара Фурманова внесен глубокий историзм. Характеры и того и другого даны в ясной исторической обусловленности. То, что определяет их сильные стороны, одновременно делает закономерными и стороны слабые. Фурманов силен той силой политической сознательности, которую дает ему принадлежность к коммунистической партии, но на представленном этапе гражданской войны он еще не владеет всеми сторонами искусства военно-политического руководителя и отсюда его некоторая связанность. Чапаев силен тем, что дано ему как выразителю народной созидательной творческой стихии, как талантливому самородку, но у него нет политического кругозора и специальных знаний полководца. Такая историческая обусловленность характеров положительных героев, такая закономерность их психического склада делает эти характеры органичными, т. е. живыми и цельными. В них нет никаких черт абсолютного порядка, как бывает часто в образах наших положительных героев, ибо они исторически обусловлены, они, если хотите, исторически ограничены. Я беру этот термин в точном значении, не принося в него ничего уничижительного. И вот — это, может быть, звучит парадоксально — как раз ограничение положительного персонажа определенной исторической обусловленностью и составляет весь секрет его правдивости. Ощущая границы времени, среды, обстоятельств и целого ряда всяких преходящих частностей, мы тем сильней проникаем в глубь положительного характера и тем отчетливей постигаем в нем источник и причину его непреходящего личного обаяния, открывающегося нам как олицетворение одной из сторон огромной движущей силы исторического развития. Так в данном случае в Фурманове и Чапаеве: за всеми их индивидуальными чертами, за всеми особенностями данной обстановки и данного положения мы ощущаем неиссякаемое обаяние и непреходящее влияние силы коммунистической партии, ведущей народ через различные этапы борьбы к великой цели конечного освобождения человечества.

В «Чапаеве» мы слышим «шум, движение самих событий». Ведь и в «Чапаеве» мы видим «произрастание зерна». Ведь командиру Чапаеву, дерясь с врагом, приходится драться еще и с самим собою.

Но в «Чапаеве» индивидуализация героев доведена до более сильной степени; Фурманов и Чапаев в большей мере характерные личности, нежели Мартынов и Балашов в фильме «Мы из Кронштадта». И чем же оказывается на поверку эта самая индивидуализация героев? Она оказывается при правильном историческом подходе к материалу не чем иным, как углубленным проникновением в понимание эпохи, не чем иным, как более высокой ступенью художественного осмысливания всей, так сказать, философии произведения.

Мера исторической обусловленности применена в картине «Чапаев» и к персонажам, представляющим отрицательную силу. Основная характеристика белого полковника строится не на случайных, ему одному свойственных подлых чертах, обыкновенно навязываемых герою по произволу нерасположенного к нему автора, а на той основе, которая определяет всю судьбу и всю психологию персонажа, — именно на принадлежности данного лица к тому лагерю, который встал на защиту исторически обреченного дела. Так отрицательный персонаж находит свои типические черты и становится не просто отрицательным персонажем, а исторически обусловленным отрицательным явлением. При такой обусловленности нет места психологической нейтральности отдельных черт человеческого характера, нейтральности, свойственной художественным произведениям, оперирующим историческим материалом вне исторического подхода, а только в абстрактных морализующих целях, — скажем, как примерно делает Генрих Манн в романе «Юность Генриха IV».

В белом полковнике из картины «Чапаев» нам ненавистны такие черты, которые, взятые абстрактно, как будто сами по себе человечески «нейтральны». это любовь к музыке, к известному уюту и комфорту, его мягкая, рассудительная манера, его сдержанность, некоторая ровность в обращении с окружающими. Эти черты нам ненавистны, потому что в обусловленных обстоятельствах они все соединяются для того, чтобы породить действия глубоко отвратительные и аморальные по своей направленности против надвигающегося исторически прекрасного обновления жизни, за которое бьются красные.

Проблема исторической обусловленности положительного героя и в особенности отрицательного персонажа

«ВЕЛИКИЙ ГРАЖДАНИН»

Сценарий М. Блеймана, М. Большинцова и Ф. Эрмлера. Режиссер Ф. Эрмлер. Ленфильм. На фото: эпизод в райкоме

представляет первостепенное значение для всякого историко-партийного художественного произведения. Это положение замечательно подтверждается на примере картины «Великий гражданин» Ф. Эрмлера (сценарий М. Блеймана, М. Большинцова и Ф. Эрмлера).

В отличие от картин «Чапаев» и «Мы из Кронштадта» фильм «Великий гражданин» является историко-партийным фильмом по преимуществу: в нем обрисован внутрипартийный эпизод, вся борьба между персонажами концентрирована вокруг вопросов непосредственно партийного порядка.

«Великий гражданин»—это обаятельно умный и увлекательный историко-партийный фильм. Я бы сказал даже,— один из самых занимательных, — настолько концентрировано в нем внутреннее напряжение действия, настолько он фабульно строен и настолько велики в нем быстрота и стремительность развития драматической коллизии, заложенной в ядре завязки.

Для удачи этого фильма определяющим моментом явилось правильное решение проблемы отрицательного героя. Авторы применили здесь прием, который таил в себе огромный риск: они поставили на первый план отрицательные персонажи и отвели им количественно большее место, чем положительным героям. Как мы видели, они настолько даже экономили свои средства в создании положительных героев, что пошли на заимствование положительного персонажа из уже известных кинопроизведений. Выходит как будто, что для них Максим — и не один Максим, а и Петр Шахов — только средства для раскрытия, для разоблачения отрицательных персонажей, наполняющих всю основную линию развития действия.

Есть у старых театральных практиков, особенно у актеров, такое убеждение, что если, мол, персонаж пьесы фигурирует во все время спектакля перед зрителем и поддерживает с ним общение на самых резких поворотах действия, то, какой он ни будь по своему характеру отрицательный, публика «невольно будет любить», «невольно будет ему сочувствовать». Авторы «Великого гражданина» доказали обратное. И доказали блистательно. Зритель ненавидит Карташева, Боровского и тех, кто с ними. Зритель их презирает. Зрителю они гадки. Посмотрим, как это достигнуто.

В фильме «Великий гражданин» на первом плане драма столкновения двух строев идей. Источником возникающей драмы является борьба за выбор путей, построение социализма в одной стране или маскируемая капитуляция перед капитализмом. Действие происходит в 1925 году.

В самой постановке такого рода темы, как выбор путей, уже заключен отбор наиболее характерного и типичного для данного отрезка истории партии и страны. А такой отбор, как мы видели, является обязательной предпосылкой для создания типичных для своего времени характеров и дает ключ к построению типичных событий со всеми конкретными особенностями исторической среды и обстановки.

Мы указывали, что исходным пунктом правильного построения исторического художественного произведения является правильное понимание главенствующего, доминирующего признака данного отрезка исторического времени. Это касается всякого исторического художественного произведения. Но что может явиться, кажется мне, особенностью произведения собственно историко-партийного, так это тема выбора исторического пути. Эта тема заполняет историю партии на всех ее важнейших поворотах. Ленин не раз говорил о борьбе за выбор пути как об основном элементе, определяющем тактику партии. «...Революционные периоды являются по преимуществу как раз такими периодами истории, когда в сравнительно короткие промежутки времени столкновение борющихся общественных сил решает вопрос о выборе страной прямого или зигзагообразного пути развития на сравнительно очень продолжительное время» («Против бойкота» 1907 г.).

Ленин указывал, что «Октябрьско—декабрьская борьба 1905 года была действительно борьбой за выбор пути для борьбы» (там же).

Перед решающими событиями пятого года Ленин писал в «Двух тактиках социал-демократии в демократической революции»: «...Пусть сначала беспощадная борьба решит вопрос о выборе пути». То же мы найдем у Ленина и в применении к периоду между двумя революциями и во время войны; то же мы находим в гениальных тактических формулировках Сталина в решающие периоды послеоктябрьского времени, в его работах об индустриализации, о коллективизации.

Правильный подход к теме о выборе исторического пути дал авторам «Великого гражданина» правильное разрешение проблемы отрицательного героя. Всеобъемлющей, всеопределяющей причиной поведения Карташева и Боровского являются безнадежное непонимание ими своего времени, непонимание больших исторических задач, стоящих перед революцией. Авторы берут тот исторический этап, когда речь шла об ошибках, но уже и в тот период разрыв с установками партии приводит персонажей драмы от ошибок к первым преступлениям против партии и против народа; приводит их к сопротивлению революции и открывает перед зрителем неизбежную для этих людей перспективу, обозначившуюся позже,—позорную перспективу предательства родины на службе у иностранных разведок. Каждый из отрицательных персонажей фильма «Великий гражданин» обладает индивидуальными особенностями, их как личности не смешаешь в одно, но все они одинаково обречены на самые мерзкие преступления, и источник этой обреченности один и тот же.

Три главные проблемы представляются важными при создании художественных произведений на материале истории партии:

1. Исторически достоверное изображение эпохи под углом зрения того, что в ней было наиболее характерным и типичным.

2. Построение характера положительного не абстрактно, а в исторической обусловленности.

3. Построение характера отрицательного героя таким образом, чтобы ощущалась органическая связь его психико-морального облика с его сопротивлением исторически закономерному передовому движению данной эпохи.

К решению первой проблемы, как и всех остальных, художник приблизится, овладевая марксизмом-ленинизмом. Решение второй проблемы всегда будет тесно связано с успехами художественного изображения творцов Октября. В образах великих вождей коммунистической партии художник найдет всегда поучительные источники для создания положительного героя историко-партийного художественного произведения. Если в положительном герое историко-партийного фильма мы ставим на первый план понимание им исторических движущих сил, понимание, сообщающее ему дальновидность, прозорливость, которая в свою очередь определяет решимость, волевой напор и, короче, весь моральный облик большевика, то где же искать лучший прототип для такого положительного героя, как не в изучении образов великих вождей партии? Вспомните глубочайшие сталинские характеристики Ленина: «... никогда гениальная прозорливость Ленина не проявлялась так полно и отчетливо, как во время революционных взрывов. В дни революционных поворотов он буквально расцветал, становился ясновидцем, предугадывал движение классов и вероятные зигзаги революции, видя их, как на ладони. Недаром говорится в наших партийных кругах, что «Ильич умеет плавать в волнах революции, как рыба в воде».

Отсюда «поразительная» ясность тактических лозунгов и «головокружительная» смелость революционных замыслов Ленина» (Сталин. «О Ленине», ОГИЗ, 1939 г., стр. 25).

Что касается третьей проблемы, проблемы отрицательного героя, то здесь прежде всего надо бояться изображения абстрактных носителей «злого начала».

Построение образа отрицательного героя всегда тесно связано с изображением героя положительного.

Очень поучительно было бы исследовать и учесть опыт, который представляют нам те романы Тургенева, где писатель изображает смену типов общественных деятелей — Базарова, Нежданова, Соломина, характерных для разных отрезков второй половины девятнадцатого столетия. В этих образах всегда есть историческая обусловленность и вместе историческая ограниченность. Они всегда несут в себе и новое и уходящее.

Надо бы признать, что глубоко взятая историко-партийная тема в искусстве есть остро современная тема. Не формальная хронология решает. По формальной хронологии все, что прошло, есть история. А в действительности нынешнее поколение эпохи перехода от социализма к коммунизму у нас и эпохи пролетарских революций в остальном мире будет всегда искать и всегда находить ответы на свои самые жгучие, самые злободневные запросы философского, морального и всякого иного порядка не иначе, как в истории революционной борьбы большевизма. История большевистской партии насчитывает менее полустолетия. Это — наша эпоха. По своему содержанию эта эпоха — предвестник коммунизма. А потому, как раз в истории большевистской партии художник всегда найдет неисчерпаемое количество тем, освещающих становление современного нового человека.

И может ли быть какая-нибудь иная тема более злободневной, чем тема о новом человеке, строящем коммунизм?

27 мая исполнилось 25 лет творческой работы выдающегося художника советской кинематографии кинооператора заслуженного деятеля искусств орденоносца

ЭДУАРДА КАЗИМИРОВИЧА ТИССЭ

Читатели, авторы и коллектив редакции журнала «Искусство кино» приветствуют Эдуарда Казимировича и желают ему новых успехов в борьбе за создание замечательных произведений советского киноискусства.

На путях к реализму

НИКОЛАЙ ОХЛОПКОВ — АКТЕР и РЕЖИССЕР

И. Долинский

В суждениях критиков об Охлопкове можно заметить интересную черту.

Одни пишут об Охлопкове-режиссере, старательно замалчивая его актерские образы, другие анализируют его экранных героев, всегда обходя его режиссерские работы.

Это понятно. При внешнем подходе к Охлопкову режиссер и киноактер не соединяются в одно целое, единое. Получается необъяснимое противоречие: формалист (как его называли) в постановках и бесспорный реалист в образах экрана.

Театральные критики видели в охлопковских постановках отрицание классического актерского театра. Его обвиняли в разрушении сценической коробки и в отказе от декоративных принципов оформления спектакля. Его ругали за собственную композицию литературного текста. В густых обильных красках его спектаклей находили натурализм. Говорили, что во всех постановках Охлопков дает разбушевавшуюся стихию, где герой — это масса и нет личности. Приходили к выводу, что он экспрессионист, формалист. Больше того—писали, что Охлопков не верит в театр.

И когда эти же критики смотрят Охлопкова в кино в роли матроса («Бухта смерти»), рабочего Захарова («Дела и люди»), рабочего Василия (фильмы о Ленине) или Буслая («Александр Невский»), они удивляются. При всей придирчивости образы эти нельзя не признать реалистическими. Но это никак не вяжется с взглядами на Охлопкова как на экспрессиониста и формалиста.

Что же касается критики кинематографической, то она занималась Охлопковым очень мало, касаясь отдельных его выступлений на экране, поэтому театральную работу артиста попросту обходили.

Между тем сам Охлопков считает, что в своих актерских выступлениях он применяет тот же творческий метод, что и в режиссерской работе. О роли рабочего Василия он писал: «... если мне удалось хотя бы частично выполнить свою задачу, я безмерно счастлив, счастлив и как актер, которому досталась высокая честь участия в исторически знаменательном фильме «Ленин в Октябре», счастлив и как театральный режиссер, проверивший на себе самом свои методы работы» («Советское искусство» 17/XII 1937 г.).

Такое заявление становится понятным, если признать, что Охлопков-режиссер и Охлопков-актер черпают свои выразительные средства из одного творческого источника.

Нужно отметить, что даже самые ярые противники Реалистического театра признавали, что изобретательный и острый режиссер Охлопков создает патетические, монументальные спектакли. А более внимательные и вдумчивые критики приходили к мысли, что художник стремится к эпическим полотнам и что в спектаклях есть подлинная театральность, средствами которой автор выражает сущность событий и людей.

Но, к сожалению, об этом говорили как о чем-то второстепенном.

Между тем стремление Охлопкова к эпическому и подлинной театральности теснейшим образом связано с основной его идеей — о народном театре.

В рабочем кабинете художника висят две фотографии, о которых Охлопков говорит особенно тепло. На них снята осуществленная им постановка массового действа «Первое мая» на площади Иркутска.

Следующим значительным шагом Охлопкова была постановка в иркутском Советском театре «Мистерии-буфф» (1922 г.), в которой он хотел дать новому зрителю «зарядку революционного пафоса и воли к борьбе». Здесь стремления его к народному зрелищу выразились в том, что декорации были плакатны, часть эпизодов «Мистерии» переносилась в зрительный зал, буффонно одетые актеры отдыхали во время антрактов на сцене, выходили в публику, чтобы беседовать со зрителем о пьесе и т. п.

Несмотря на эксцентричность новаторских приемов, постановка имела большой успех. Масса зрителей уходила со спектаклей с пением революционных песен (см. собр. соч. В. В. Маяковского, 3, стр. 24—26).

В дальнейшем, в Реалистическом театре, будучи уже зрелым мастером, Охлопков снова направляет свои силы на поиски героического народного зрелища.

Что же это за спектакль?

«Это прежде всего, — говорит Охлопков, — трибуна для «полного голоса» нашей социалистической действительности, ее героических образов, со словами «наперевес» идущих в атаку для переделки мира» («Театр», № 7, 1937 г.).

Он требует на сцену массу, живую, действующую, огромный оркестр, изменения сценической коробки и т. п.

«Железный поток», «Разбег», «Аристократы», «Кола Брюньон», «Мать» — постановки, в которых Охлопков стремился найти содержание и формы героических народных представлений.

Режиссер выбирал для спектаклей произведения, отражающие значительные события и крупные характеры. Но этого мало. Он стремился еще более накалить события, поднять героев.

Охлопков пожелал театральный пафос возвести в иной, более воздействующий пафос.

Вот почему он разбивает сценическую коробку, смешивая декорации и актеров со зрителями.

Горе и радость героев он стремится вселить в массу зрителей и тем самым добиться зрелищного подъема.

Ему подчас кажется, что актер вял и медлителен, и он заменяет его конструкцией и тенями.

Все это были поиски народного зрелища. Трудно с этими исканиями согласиться полностью, ибо нельзя монументальное возвести в сверхмонументальное, а пафосное—в сверхпафосное. Несомненно также, что увлечения привели Охлопкова к формалистическим и натуралистическим ошибкам. Но ясно, что Охлопков искал и экспериментировал во имя реализма. Недаром он настоятельно говорил: «Это не спектакли, это только этюды к спектаклям, только легкие наброски чаемых мною театральных зрелищ».

Он искал подлинную театральность и, конечно, не отрицал театра. Он искал содержание и форму народного зрелища.

Не случайно Охлопков в 1931—1932 годах несколько раз настоятельно звал мастера эпического кинематографа Эйзенштейна организовать совместно народный театр. Создание Театра народного творчества Охлопков встретил с восторгом, называя это «новой страницей истории искусств».

Источник творчества Охлопкова — народное представление. В поисках пути к осуществлению его было немало ошибочного. Художник не сумел найти нужный выразительный язык для отражения больших идей; иногда он увлекался языком ради языка, что толкало к формалистическим приемам. Не желая быть формалистом, он «уравновешивал» формалистические элементы спектакля утрировкой ряда эпизодов, т. е. натурализмом. Больше всех страдали от этого актеры. Охлопков признается: «Мы мешали актеру работать тем, что монтировали действия, дробили акты на мелкие эпизоды...» «Мы в сущности не пускали актера на сцену, потому что она была занята... показом режиссера» («Театр и драматургия», № 4, 1936 г).

В дальнейшем система Станиславского, к которой обратился Охлопков, помогла ему во многом разобраться, особенно в проблеме актера.

◇

В кинематографе, в который Охлопков вступил в 1924 году, он шел к тем же творческим целям. Начав с эксцентрической комедии, художник пришел в «Пути энтузиастов» (1930 г.) к эпопее о пройденном Советским Союзом пути, о взаимоотношениях рабочего класса и крестьянства. В фильме все было условно: события, люди и время. Символизация принесена была Охлопковым в кино из театра. Разница заключалась в том, что кинематографу не нужно было разрушать сценическую площадку: он не допускал выхода из экрана. Природа кинематографа резче и решительней противилась символическому языку.

Особенно почувствовал это Охлопков в своих актерских выступлениях на экране. Здесь сценические условности отпали, а технические возможности оказались более широкими, нежели в театре. Творчество Охлопкова получило в киноискусстве особенную полнокровность. Это и дало возможность создать образы народных героев в фильмах о Ленине и в «Александре Невском».

◇

Рассмотрим актерское кредо Охлопкова. Как понимает он мастерство артиста после пересмотра прежних своих позиций?

Используя авторские высказывания, мы остановимся только на главных моментах.

В суждениях его об актере сплелись воедино взгляды режиссера и актера, мастера театра и кино. Он судит по этому вопросу разносторонне и без туманных ссылок на «специфику».

Охлопков-режиссер недоволен актером. Это — огромный тяжелый колокол, который трудно раскачать, чтобы получить нужный звон. За последнее десятилетие артисты так привыкли к няньке-звонарю — режиссеру, что развилась болезнь актерской пассивности. Это приводит многих к потере творческой самокритики. «Совсем не плохо, — говорит Охлопков, — если актер любит себя, свой талант, свой опыт. Плохо лишь то, что актер часто любит свои недостатки...» [1]

Видя в актере прежде всего творца, Охлопков требует от него свежей и яркой фантазии, пропускающей через себя многогранную жизнь, дающую художнику «самое важное, самое вкусное, самое глубокое».

Только глубоко зная жизнь, актер сумеет познать и образ. Ассоциативное мышление установит тесную связь между образом и жизненным опытом, сохранив эмоциональную энергию актера. Это приведет к высокой игре, ибо «прекрасно играть можно то, что прекрасно знаешь».

Далее Охлопков утверждает: «Актер должен много знать об образе не только для того, чтобы *верно* его раскрыть, но и для того, чтобы долго играть *верно*. Особенно это важно для кинокартин, которые по своей сложности не могут быть поставлены в полтора-два месяца. Важно это и на театре».

Чтобы добиться длительной верной игры, он советует актеру быть запасливым хозяином. Нужно иметь такой запас знаний об образе, чтобы актер мог оттуда постоянно черпать несмотря на то, что роль его снимается маленькими кусочками в течение длительного времени.

Однако актерская бережливость не должна мешать пафосному строению образа. Наоборот, «актер должен иметь способность опоэтизировать в своем творческом воображении все, даже самое прозаическое». Причем «опоэтизировать не значит оправдать и приукрасить, а тем более исказить действительный мир». Поэтизируя, актер предохранит характер от физиологических и натуралистических черт, наполнит его тем романтизмом, о котором говорил Горький как о неотъемлемой стороне социалистического реализма.

Охлопков исходит из внутреннего состояния актера. Он говорит: «В человеке много разных человеческих ка-

Арт. Н. Охлопков в роли Василия и нар. арт. СССР Б. Щукин в роли В. Ленина. «Ленин в Октябре». Режиссер М. Ромм

[1] Высказывания, помимо отмеченных, цитируются по рукописным материалам Охлопкова.

честв. У каждого свои. В каждой роли актер играет одной группой этих качеств. При этом одно из этих качеств доминирует. Определение этой группы качеств и ее доминанты есть отрицание остальных. Таким путем утверждается реальность и полнокровие каждого образа в твоей игре».

Значит ли это, что Охлопков предлагает актеру всегда играть «собой» и «себя»? Не приведет ли это к «однообразности» в актерском творчестве? Напротив. Выбор доминанты для роли неизбежно диктует актеру отречение от «себя», т. е. от «выставления» характера самого творца в образе.

Выбор внутренней доминанты из своих качеств не суживает творческой фантазии. Охлопков говорит: «На разные роли — разные части тебя плюс дополненное фантазией, питаемой наблюдениями над людьми в жизни...»

Личные качества, фантазия и опыт — таковы основные компоненты творческого процесса актера.

Возникает далее вопрос: как создать беспрерывность творческого акта, который так нужен артисту от сцены к сцене, особенно от съемки к съемке?

Для этого Охлопков предлагает играть не только на сцене или на съемках, но и «про себя», «в уме».

«Сидя на стуле, лежа на лужайке, актер может «про себя», «в уме» взвиться на самолете в стратосферу, бороться с сумасшедшей рекой, пронестись на поезде мимо полей» и т. д. Так создаются «мосты» для естественных переходов от сцены к сцене, от кадра к кадру.

Отношение Охлопкова к актеру — творцу образа снимает проблему режиссерской гегемонии. Режиссер старше, он — творчески организующая сила (фильма, спектакля), но он не «поглощает» актера и не «играет» им.

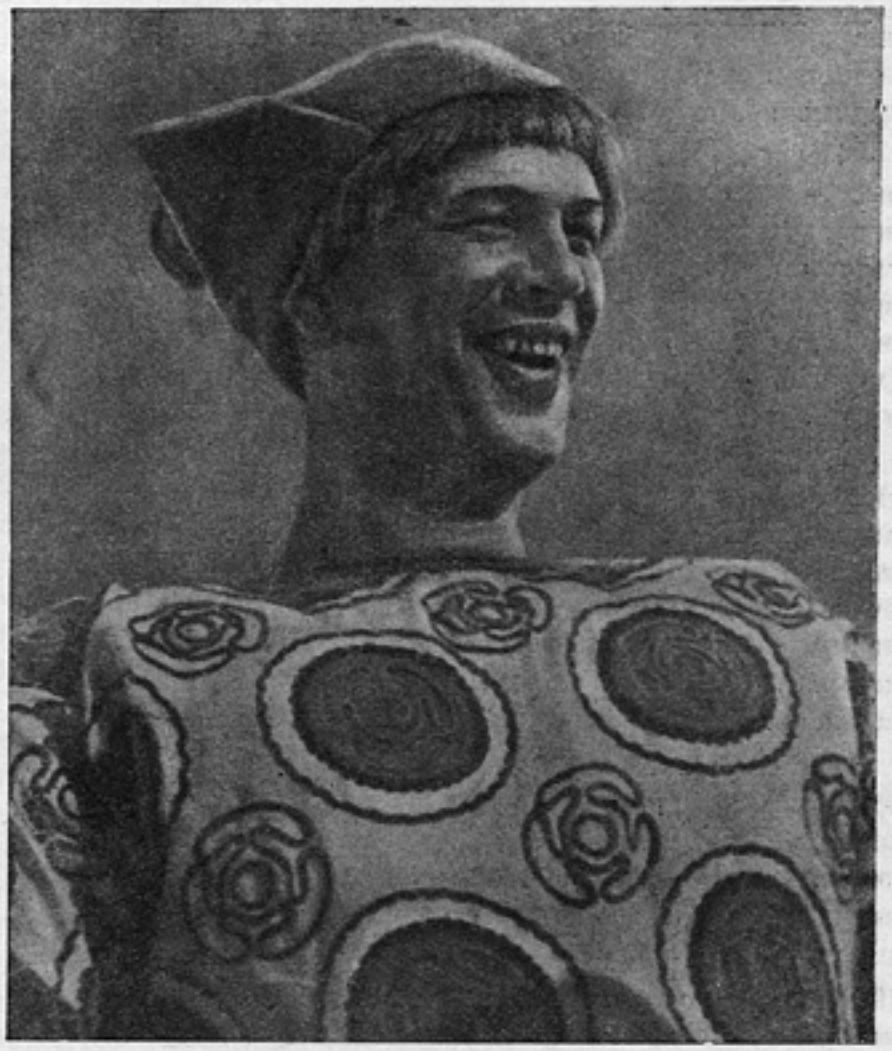
Если вспомнить недоверие к актеру, которым был полон Охлопков три-четыре года назад, то станет ясно, что художник сделал очень серьезный шаг в своем творческом развитии. Нет нужды доказывать, насколько актерские взгляды Охлопкова идут от системы Станиславского. Это ясно. Именно в актерском вопросе, где скрещиваются существенные ошибки Реалистического театра, и нужно учиться у Станиславского. Охлопков пока не отходит от Станиславского, лишь варьируя его систему. Это не порок. Важно то, что это дает возможность в корне изменить и пересмотреть прежнюю его творческую позицию, это вплотную приведет к подлинному героическому народному спектаклю и фильму.

◇

Работая в театре и кино, Охлопков имел все возможности убедиться, что нет принципиального различия в процессе творчества актеров обоих искусств. Разница заключается в том, что актер театра поставлен в лучшие творческие условия: в его распоряжении длительный период подготовки к спектаклю.

Вот почему Охлопков так настаивает, что «без «застольного периода», в который на театре актер под руководством режиссера анализирует пьесу и роль и ищет верного пути к овладению образом», в кино будет процветать «кинопредставление». Слишком уж «фабричная» обстановка съемки, когда киноактер не может «собраться», сосредоточиться... когда актер встречается впервые на полтора часа (а то и менее) со своим партнером, создает «кинопредставление», а не кинотворчество внутреннего действия.

Такое положение актера в кино толкнуло Охлопкова к импровизации. Он пришел даже к мысли, что «киноактер в силу специфических условий технического процесса должен овладеть особенно развитой способностью к импро-



Арт. Н. Охлопков в роли Василия Буслая. «Александр Невский». Режиссер засл. деят. иск. С. Эйзенштейн

визации». Охлопков преувеличивает роль импровизации в работе киноактера. Скорее уместно говорить о большей творческой гибкости, более быстрой перевоплощаемости актера кино в сравнении с актером театра. Импровизация же в той или иной степени является элементом творчества талантливого актера в любых условиях.

Наконец, относительно вопроса «как в жизни», т. е. о той мерке, к которой так часто прибегают для измерения реальности изображения.

«Если в театре с «как в жизни» опасно «недодать», то в кино с «как в жизни» — переиграть. Надо «тоньше и мягче, чем в жизни». «В кино нужна необычайная экономия выразительных средств». «Кинематографическая простота, она — проще, чем в жизни, не говоря уже о театре, она — как под увеличительным стеклом».

В этой образной формулировке актерского реалистического письма дана основная особенность выразительных средств киноискусства. Роль близкого и крупного плана, игра деталью человеческого тела, монтажное соединение и сопоставление жеста и мимики, панорамное прослеживание за движением человека — все это требует от киноактера как бы разложения образа на составные части для создания его на экране.

Экономия выразительных средств вовсе не означает скупость и однообразие в игре киноактера. Напротив, актер кино должен быть щедрее и разнообразнее актера театра. Важна «скромность» в трате средств, отсутствие подчеркнутости жеста и мимики.

◇

Как киноактер Охлопков выступает с 1924 года. За это время он участвовал в десяти фильмах.

В первые годы он снимался в эпизодических ролях: хулиган («Гонка за самогонкой»), скрипач («Банда батьки Кныша»), часовой («Черное сердце»), неизвестный матрос («Предатель»), матрос («Бухта смерти»).

Молодой Охлопков принес кинематографу отчеканен-

ное движение гибкого натренированного тела. Этим Охлопков и выделился на экране. Привлекали и его благодарные природные данные.

Пересматривая сейчас старые фильмы с его первыми выступлениями, не сразу узнаешь актера. Но характерный поворот глаз, улыбка быстро сближают худого юношу с теперешним Охлопковым. Роли просты и наивны, и актер просто, двумя-тремя штрихами их разрешает. Уже тогда он умел свою длинную фигуру сделать то смешной (хулиган в «Гонке за самогонкой»), то трагической (матрос в «Предателе»).

Особенно запомнился матрос в тельнике («Бухта смерти», сцена в кубрике). Очень спокойно и вместе с тем ловко хватает он мошенника, передернувшего карту. Пойманный в ярости бросает табурет в матроса. А матрос очень размеренно, не моргнув глазом, подходит к мошеннику и вместо револьвера (все разбежались) достает из кармана... бутылку водки. Ни одного лишнего жеста, все высчитано, точно.

Опытные актеры, окружавшие его (в большинстве натуралисты), густо малевали насыщенные физиологизмом образы. К чести молодого Охлопкова надо сказать, что он не следовал за «стариками»: его короткие первые выступления были наивны, но не грубы.

Первая большая роль Охлопкова — Митя («Митя» — 1926 г.) была сыграна эксцентрически. В плане эксцентризма был построен весь фильм. Тут сказались влияния кинематографической комедии—Чаплин, Бестер Кейтон и Мак-Сеннет. Но интересно отметить, что в эксцентрическом фильме, поставленном самим Охлопковым, Митя-Охлопков менее эксцентричен, чем все его партнеры.

Только в 1932 году в фильме «Дела и люди» (режиссер Мачерет) Охлопков выступил в значительной, ответственной роли.

Рабочий Захаров — центральный образ произведения. Охлопков опрокинул штампованные образы героев кинематографа той поры, которые после грехопадения обязательно перерождались на собрании в стопроцентных ударников. Он нашел творческие средства изображения рабочего, то, что долго искали наши кинематографисты.

Производственные переживания Захарова Охлопков сделал личными и только через них рисовал характер героя.

Внешний рисунок Захарова — вялая походка, стыдливая улыбка, неуклюжесть фигуры — всецело вытекали из психологической трактовки героя. Иногда (это редко) актер подчеркнуто подает жест, мимику, и вспоминаешь эксцентрического Митю; иногда (это чаще) режиссерская манера мыслить типажно сказывается на образе Захарова (особенно портреты), но все это не помешало создать яркий характер.

Охлопковский Захаров наряду с еще более глубоким гардинским Бабченко открыли советскому кинематографу реалистический метод изображения характера. Для нового этапа развития киноискусства это имело большое принципиальное значение.

В Захарове социалистическое пересиливает старое, в нем зазвучали чувства и мысли нового человека. Актер-Охлопков нашел реалистические средства изображения человека, он обогнал Охлопкова-режиссера.

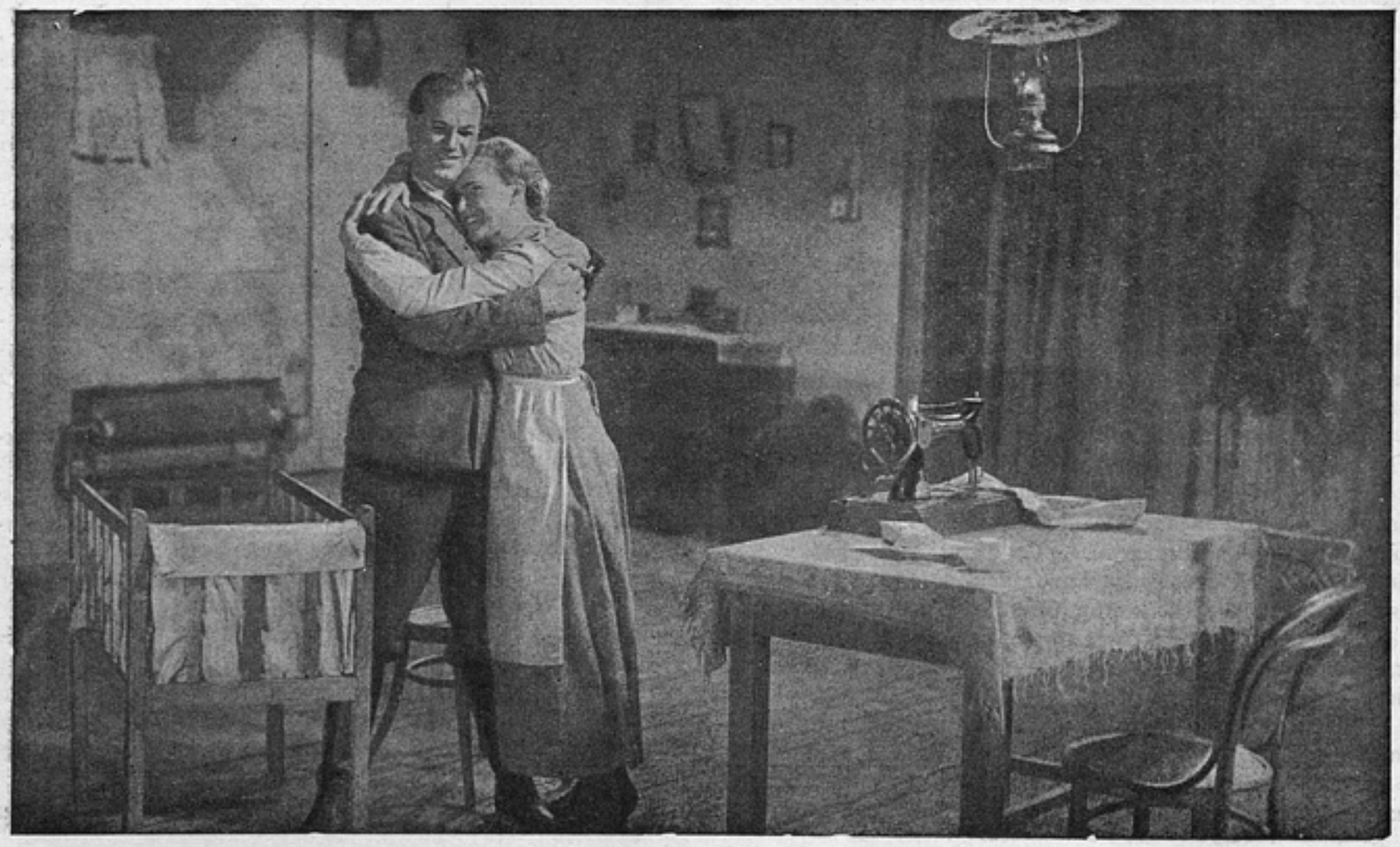
Захаров — подготовительная работа к образам народных героев — рабочего Василия и Буслая, в которых новые взгляды Охлопкова на творческий процесс актера получили свое практическое воплощение.

◇

«Александр Невский» начал новый этап эпопейного живописного киноискусства, драматургия которого строится на борьбе масс.

Эйзенштейн и Павленко, строя главных героев в различных стилистических планах (соответственно идейным историческим целям), стремились к эпическому обобщению образов.

Арт. Н. Охлопков в роли Василия и арт. К. Коробова в роли его жены. «Ленин в 1918 году». Режиссер М. Ромм



Буслай — тип былинного защитника русской земли. Суть Охлопковского образа в том, что он всецело создан в духе народного эпоса. Это тот же былинный новгородский удалец, хотя в фильме нет ни одного эпизода, непосредственно взятого из былин.

Он проходит перед нами высоким, широкоплечим здоровенным детиной. В этой богатырской силе заключено что-то наивное, простое. Льняная копна волос, светлые глаза, открытая улыбка сочетаются с нахмуренными бровями и жестким взглядом.

Во всей его натуре лейтмотивом выступает веселая вера в себя и народ. Оптимистическая богатырская полновесность, «веселая сила», как ее называет Пудовкин, составляет доминанту, зерно роли.

Охлопков не обладает большой физической силой, но он рассказывает: «стоило мне «внутренне загримироваться», как я начинал верить в необычайную силу Василия Буслая и так сражался в ледовом побоище, что ко мне самые большие храбрецы, участвовавшие в массовых сценах, боялись подойти ближе трех шагов».

Внешне Охлопков строит образ широким движением корпуса, размашистым жестом и слегка подчеркнутым говором.

Хорошо ощущая поэтический ритм произведения, актер дает повтор движения, как бы скандируя и рифмуя их.

То, как Буслай в веселом разговоре причесывает усы топоришком, как с гиком наотмашь бьет врага, крича: «поддай жару, господа новгородские», то, как он ночью после битвы на поле брани, изнемогая от ран, ведет душевный разговор с другом, говорит не только о разнообразии ритмического строя роли, но и о ее былинной приподнятости, ее поэтическом пафосе.

Двенадцать лет назад Охлопков хотел ритмизировать игру актера, снимая его под барабанный бой. Такой эксцентрический прием организации ритмического рисунка вытекал не из внутреннего состояния образа, здесь стилистика была внешним одеянием образного строя.

В «Александре Невском» благодаря звукозрительному поэтическому ритму всего произведения Охлопков нашел настоящее место своим стремлениям. Идя в Буслае от психологической композиции образа, Охлопков дал ритмический рисунок, полностью слившийся с общим строением кадра.

Образ Буслая интересен еще со стороны изобразительной. Охлопков как чуткий актер, уловив сущность эйзенштейновского мизанкадра, своей фигурой и движениями четко вписывал строгие динамические линии в общий рисунок боя, встречи и т. д. Это важно тем более, что за последнее время многие режиссеры и актеры потеряли живопись кинематографа. Пора серьезно об этом подумать. «Александр Невский» впервые раскрыл новые возможности в этом отношении.

◇

Рабочий Василий в фильмах «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году» стал, как известно, любимым народным героем. Ромм и Охлопков получили много писем от зрителей с просьбой указать, где живет и работает сейчас Василий, ибо его обязательно-де нужно выдвинуть в Верховный Совет. Однажды при встрече актер-азербайджанец сказал Охлопкову: «Если у нас в Азербайджане один человек хочет установить крепкую дружбу с другим человеком, он говорит ему: «Будь мне, как товарищ Василий!».

Идейная сила Василия заключена в двух взаимно связанных компонентах образа.

Во-первых, в этом образе дано воплощение народной любви к Ильичу. Это проходит буквально во всех сценах. Тем, как Василий разговаривает, смотрит, ходит с Лениным, тем, как он заботится о вожде, оберегает его, актером нарисована безграничная любовь к гению, вера в его замечательное водительство и необычайная преданность Ильичу как другу. Во-вторых, Василий предстает перед нами как ученик Ленина. В сценах, когда Василий рассказывает Ильичу о событиях в городе или о том, как он хлеб привез из Царицына, в сценах, когда Василий «выпроваживает» с завода эсеровских заправил, в его стремительных действиях, когда нужно спасти Ленина от покушения, Охлопков передает ум, волю, смелость героя-ленинца.

Образ Василия обладает еще и третьей функцией. Василий сопровождает Ильича буквально повсюду, во всех важнейших событиях («Ленин в Октябре»). Через Василия Владимир Ильич связывается со всеми, собирает заседания, получает газеты и т. д. При этом все время Щукин замечательно передает отношение Ильича к Василию. Неся в себе огромную любовь народа к вождю, Василий является и выражением любви Владимира Ильича к народу.

Тут во многом зависело от сыгранности, взаимного дополнения, чуткого реагирования обоих актеров к образам партнера. Известно, как Щукин необычайно чуток к малейшим изменениям в актерском рисунке партнера. Охлопков, обладающий большим импровизационным талантом, умеет реагировать даже на самые неожиданные повороты в игре участников сцены. Недаром он считает, что партнер особенно может помочь родиться образу. Надо думать о партнере, говорит он, помочь ему ощутить в себе образ, тем самым у тебя спадет скованность, смущение и образ начнет рождаться в тебе. «Актер играет не только свой образ, но и образ другого». Так именно и творили в этом фильме Щукин и Охлопков. При встречах они незаметно, осторожно находили творческое общение. Охлопков рассказывает, что они боялись «играть» и «наигрывать», «хотелось правдиво зажить жизнью образов». Вначале они даже мельком смотрели друг на друга. И только по мере того, как актеры ощутили — Охлопков Владимира Ильича, Щукин рабочего Василия, — они стали свободнее и легче выявлять себя, отношение друг к другу.

Средства актерского воплощения целостного и строгого характера Василия принципиально отличаются от стилистики образа Буслая точно так, как в стилевом отношении фильм «Ленин в Октябре» противостоит фильму «Александр Невский». В отличие от былинного поэтического «Александра Невского» стиль «Ленина в Октябре» заключен в хроникально прозаическом строе фильма. Именно в этом и заключена высокая патетика произведения. Пафос рождения Октября и работы великих его творцов рассказан в картине строгим простым языком.

Охлопков строит образ Василия исходя из общего стиля фильма, в плане прозаического пафоса. Ни одного эффектно подчеркнутого жеста. Все движения суровы и строги. Василий сосредоточен. Его разговор скуп и четок. Интонации просты. Он редко улыбается и шутит. Но зато сколько чувства в его почти неподвижном лице, когда он сидит около спящего Ленина, сколько народного горя в его сдержанном плаче у дверей, за которыми лежит тяжело больной Ильич, сколько нежности, любви и грусти в глазах при очень короткой встрече с женой и ребенком...

В его повседневных будничных действиях, рассказах о простых, как его внешность, делах, выражается, патетика великих дел революции.

Василий с таким лукавством выпроваживает эсеровских главарей из завода, точно это шуточное, легкое дело. Рассказ его о том, как он привез два эшелона хлеба так скромен, будто он совершил пустяковую прогулку.

Образы Буслая и Василия показали, что актерский диапазон Охлопкова чрезвычайно велик, арсенал его выразительных средств разнообразен. В этих образах Охлопков пришел к большому реалистическому мастерству. Здесь осуществились его мечты о народном герое.

Образ Наташи

А. Аренштейн

В зале погас свет, зазвучала знакомая песенка о голубом шаре... и рядом с обаятельным образом Максима—Чиркова неизменно возникает образ его боевого товарища, друга и любимой девушки, затем жены — Наташи—Кибардиной.

Не случайна эта подстановка фамилий к Максиму и к Наташе: актеры настолько слились со своими образами, что их трудно представить в отрыве один от другого. Пожалуй, это единственный случай в практике советского актерского мастерства, когда зритель приветствует актера именем его героя и, смешивая действительность с вымыслом художника, спрашивает Чиркова: «Как живешь, товарищ Максим?» или выражает удивление по поводу того, что Наташа теперь работает в театре.

Не случайна эта близость нашего зрителя к героям трилогии о Максиме, его любовное и внимательное отношение к судьбе Максима и Наташи. В их жизни отражается подлинная действительность революции, и Максим и Наташа — настоящие народные герои нашей эпохи. Их образы обладают «кроме правдивости деталей, верностью передачи типичных характеров в типичных обстоятельствах», о которой говорил Энгельс.

Трилогия о Максиме—правдивая и простая повесть об одном из десятков тысяч рабочих, прошедших путь от парня с рабочей окраины до замечательного большевика. А жизнь Максима тесно связана с жизнью Наташи. Это они вместе с тысячами и десятками тысяч других, таких же как они, готовили победоносный приход социалистической революции, это их руками заложен фундамент грандиозного здания социализма. Через тюрьмы и ссылки пришли они на баррикады, чтобы навсегда разрушить старый мир насилия и гнета.

«Где эта улица», по которой впервые прошла рабочая демонстрация навстречу пикам и револьверам казаков и жандармов, «где этот дом», в котором происходили первые занятия воскресной школы?.. Неузнаваемо изменилось лицо рабочей окраины, десятки новых домов, новых улиц выстроены победившим пролетариатом. Но путь от старых кривых и грязных улиц и домов к новым кварталам городов Союза Советских Социалистических Республик прокладывался в тяжелых и долгих боях. И в первых рядах великой пролетарской армии вместе с ее командирами, руководителями, шли они — Максим и Наташа — лучшие представители рабочего класса, его передовые бойцы.

За последние годы советская кинематография создала немало художественных образов, которые вошли в мировую сокровищницу искусства... В основу их часто ложились черты и облик людей, которые еще недавно находились среди нас, — это были главным образом художественные биографии исторических деятелей в области политики, науки, обороны революции. Образы Максима и Наташи представляют собой эскизы к биографии класса, собирательную биографию большевика. В этом их основная художественная и историческая ценность.

Засл. арт. респ. Валентина Кибардина

Наша кинематография не создала еще полноценного образа советской женщины — равноправного работника, руководителя и командира, инициатора стахановского движения, матери и жены. Нет еще в нашем искусстве другого равного образу Наташи образа большевички, строителя и бойца. Однако это не значит, что этим образом сказано все, что надо сказать, показано все, что хотелось бы видеть.

Как развивается образ Наташи во всей трилогии, начиная с «Юности Максима»?

«Вот эта улица, вот этот дом, вот эта барышня, что я влюблен», — под этот мотив входит в жизнь паренька с рабочей слободки непонятное, странное существо. «Барышня» со строгими темными глазами, с очень серьезным выражением юного лица, «барышня», которой почему-то есть дело до них — озорных, полуграмотных парнишек рабочей окраины.

Мы хорошо помним, что происходит с Максимом дальше: ученик вечерней рабочей школы, с изумлением слушающий странную и предельно ясную задачу о подрядчике, неожиданный покровитель Наташи, еще неумелый конспиратор, трогательно влюбленный в свою учительницу, наконец, активный революционер, — все это, вплоть до первой написанной Максимом прокламации и до последнего такта его любимой песенки, затихающей вдали, говорит нам о росте Максима, развивает его образ.

Что остается на долю Наташи? Служить фоном для развития образа Максима, живым мерилом его роста?

При всей активности в революционной работе в «Юности Максима» на долю Наташи выпадает пассивная роль. Самостоятельный облик ее на протяжении всего фильма не меняется. Она — на подпольной работе выполняет определенные задания, имеет свой определенный участок. Дорога для нее ясна, жизнь бесповоротно отдана революции, она не задумается умереть, если этого потребует дело. Так решен авторами в первой части трилогии вопрос о Наташе. И хотя Кибардина нашла для Наташи правильные и выразительные черты, почувствовала ее обаяние и передала его на протяжении двух последующих фильмов, — ощущается подчиненность образа Наташи общей драматургической композиции вещи, развитию основного образа — Максима. Наташа не может развернуть самостоятельную линию, и это вносит известную статичность в работу актрисы.

Вторая часть трилогии — «Возвращение Максима»— драматургически построена так, что линия Наташи получает уже большее развитие.

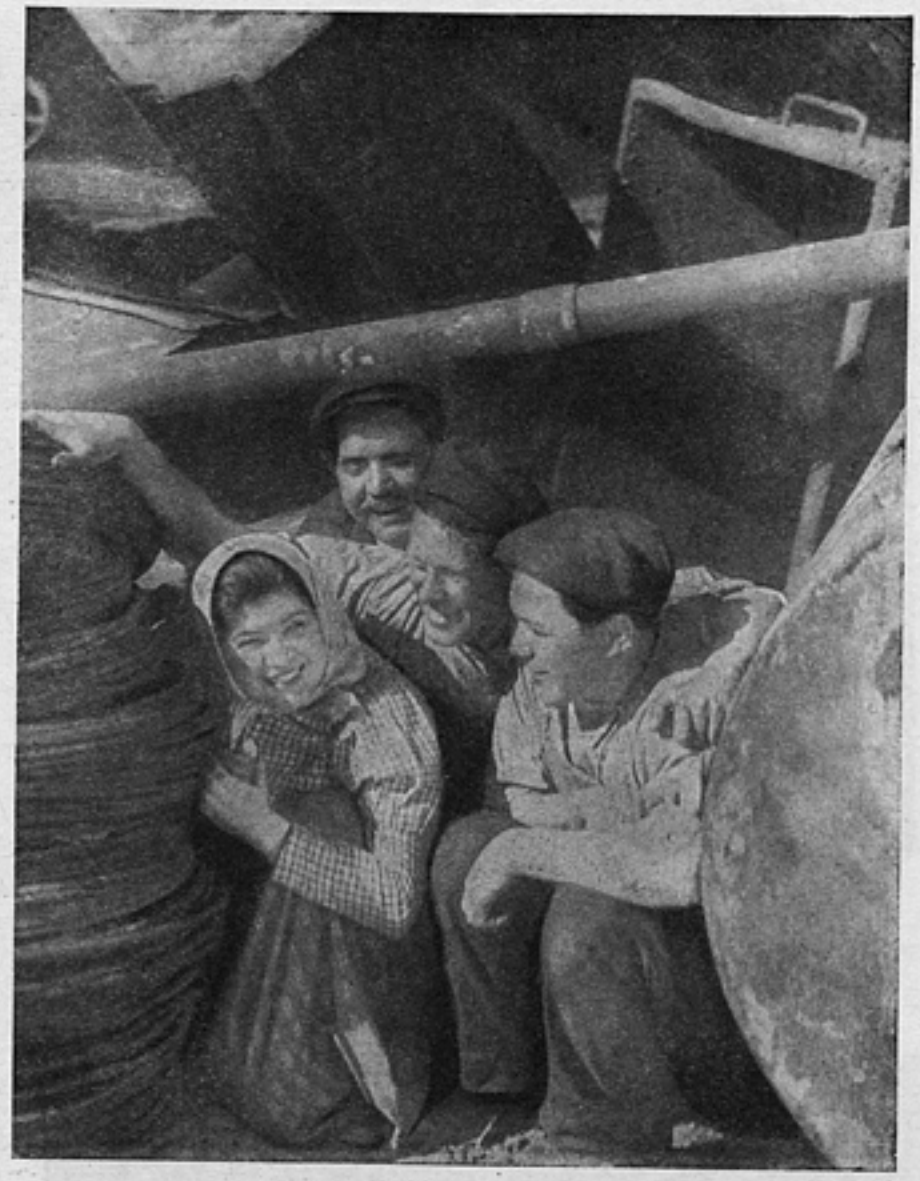
Наташа (сейчас Елена) работает в редакции «Правды». С большой убедительностью показана жизнь партийной организации накануне империалистической войны во всей сложности взаимоотношений и обстановки работы. Рабочие имеют своих депутатов в Государственной думе, но этих депутатов только несколько человек — маленькая горсточка против черносотенной клики. Рабочие имеют свою газету «Правду», но она то и дело подвергается конфискации, ее неоднократно закрывают, ей приходится часто менять свое название. Рабочие смело бросаются в бой, идут на организацию забастовок, но в руководство рабочим движением пролезли меньшевики и мешают подлинно революционной работе. В это время неизмеримо важна роль газеты. К голосу рабочей печати прислушиваются все, даже враги. Наташа работает на самом боевом участке.

Она мало изменилась внешне: те же серьезные внимательные глаза, та же редкая, освещающая все лицо, улыбка, тихий спокойный голос. Но теперь Наташа уже выросла в руководителя, блестящего организатора, который умеет расставлять силы на отдельных участках работы, умеет находить выход из затруднительного положения. В «Возвращении Максима» у Наташи более активная роль, позволяющая актрисе глубоко и значительно раскрывать образ испытанного революционного работника, которому не чуждо ничто человеческое, но который не может быть сломлен личным горем.

Развитие образа Наташи идет здесь по нарастающей линии. К ранее данной характеристике уже добавляется и большая лиричность (в личных отношениях с Максимом), и глубина переживаний, и гордая ненависть к врагу — царскому самодержавию (сцена в суде). Кибардина умело использует эти возможности, оставляя Наташе все, найденное в первой серии.

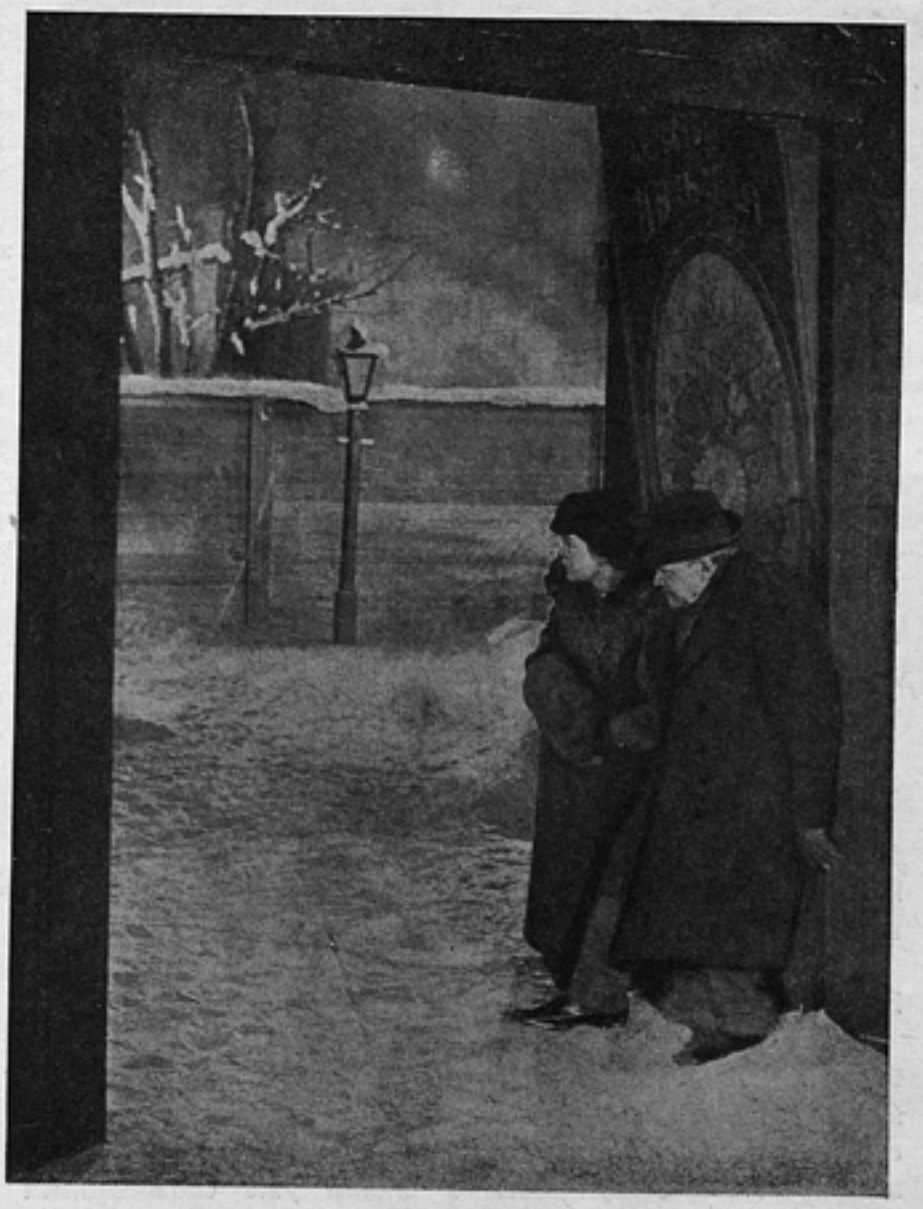
Уже встреча с Максимом в редакции (когда он в спящей узнает Наташу и вместо нее занимается приемом корреспонденции) позволяет показать ряд новых черточек в образе Наташи. Это новое раскрывается еще сильнее в сцене со стихами на смерть товарища. Не зная о мнимой смерти Максима, слушает Наташа стихи рабочего поэта. После номера «Правды» с заметкой Максима о военном заказе началась забастовка на Северном заводе, «Федор» (т. е. Максим) чьей-то злою рукою беспощадно убит». Какая сила воли требуется от Наташи, чтобы продолжать работу, чтобы сказать — и сейчас же, на деле этой работой, попрежнему напряженной и четкой — подтвердить собственные слова: «Не надо поминок товарищу Федору, не надо некролога. Лучшим памятником ему будет боевой номер «Правды»!

Но Максим жив. И снова — их нежная взаимная ирония, прикрывающая горячую, настоящую любовь: «Ну, вот еще,



«ЮНОСТЬ МАКСИМА»

В в е р х у — эпизод на заводском дворе. Слева Наташа (засл. арт. респ. В. Кибардина). В н и з у — Наташа (засл. арт. респ. В. Кибардина) и Поливанов (нар. арт. СССР М. Тарханов)



Наташа (засл. арт. респ. В. Кибардина) в «Юности Максима»

очень ты мне нужен!» — почти сквозь слезы говорит Наташа, обнимая воскресшего «Федора».

Во второй серии трилогии Кибардина удачно сочетает в создаваемом ею образе строгую суровость крупного партийного работника с нежностью любящей женщины, сохраняя мягкость и скромность Наташи. Именно такой рисуется Наташа: сдержанной, спокойной, обладающей темпераментом бойца, твердо идущей по намеченному пути, умеющей повести за собой других. Здесь дается подготовка для третьей серии, в которой Наташа выступает руководителем масс.

Продолжается «семейная» жизнь Наташи и Максима на баррикадах до нового прощания. Речь Наташи на суде служит концовкой второй серии и вводит ее появление в новом качестве — председателя совета Выборгской стороны. С полным сознанием своей правоты, уверенностью в победе и гордым презрением к тем, кто творит «не суд, а расправу», кричит Наташа в пустоту судебного зала свои последние слова: «Мы говорим только потому, что знаем, что через стены услышат нас. Смерть или каторга, живыми или мертвыми — все равно победим мы!»

Шесть лет продолжалась работа над трилогией о Максиме. Росли актеры, росли и сами авторы фильма. И третья серия трилогии «Выборгская сторона» наглядный показатель этого роста.

Валентина Кибардина — актриса ленинградского Большого драматического театра им. М. Горького.

Для образа Наташи в «Выборгской стороне» В. Кибардина использовала многое из своей актерской театральной работы. «Выборгская сторона» поставила перед актрисой новые, более сложные чем в первых двух сериях задачи. Наташа приходит в фильм уже сложившимся человеком — за ее спиной годы тюрем и ссылок, годы подпольной революционной работы.

Самая большая заслуга авторов и актеров «Выборгской стороны» в том, что они сумели убедительно показать эти первые дни прихода к управлению государством тех, кто перед революцией многие годы отдавали свою жизнь во имя победы пролетариата.

Перед Максимом твердыня капитализма — Государственный банк с саботажем чиновников, заговор эсеров.

Перед ним те саботажники, высшие служащие царского Государственного банка, о которых метко и презрительно говорит Максим: «Вы — русские люди? Вы еще смеете говорить о России? Что в вас русского, господа Шумахеры, Мациевские, Андрезены? Фамилии у вас немецкие, капиталы вы охраняли французские, с шпионами знались английскими, а порядочки мечтаете завести японские... Не выйдет!»

Перед Тураевым почти полное отсутствие запасов для питания героического революционного города и продовольственная управа, в которой сразу не разобрать, «кто на ком сидит».

Перед Наташей — один из центральных узлов пролетарского Питера — Выборгская сторона с голодными солдатками, с мутной накипью врагов революции и нуждой, лезущей изо всех щелей. Выборгская сторона с ее героической Красной гвардией.

Все это — звенья одной цепи, одна линия защиты завоеваний революции. Выборгская сторона — это прежде всего один из участков борьбы в первые дни существования советской власти.

Наташа — во главе этой борьбы. Нельзя согласиться с тем (как это высказывалось в некоторых статьях), что только в «Выборгской стороне» Наташа впервые получает возможность действовать самостоятельно, а не только служить фоном для действий Максима. Активная линия Наташи начинается еще в «Возвращении Максима», где она учит рабочих и одновременно сама учится у них. Характерная черта большевика — чуткое и внимательное отношение к рабочим, к трудящимся массам, умение вместе с ними находить решение самых трудных задач широко раскрывается Наташей в «Выборгской стороне». Ей надо найти слова, чтобы успокоить взволнованных, спровоцированных негодяем Дымбой работниц и солдаток, — и она приглашает их самих решать касающиеся их дела. Трудное время переживает молодая советская власть, но Наташа идет единственно верным путем — она ищет опоры в рабочих массах. Из этого же источника черпает Максим людей для работы в банке, для красной гвардии, для охраны революционного порядка и принадлежащего теперь народу добра. Враги революции пытаются пролезть в любую щелку.

Наташа одной из первых становится жертвой выступлений врага. Ее ранение обрекает ее на драматургическую пассивность: обилие материала и необходимость сохранить цельной линию Максима заставили авторов снова на время вывести Наташу из числа активных участников фильма. Но Наташа все время присутствует в фильме так же, как ощущается в нем данная в сценарии и не вошедшая в фильм замечательная характеристика взаимоотношений Наташи и Максима. Это рассказ Максима о любви к Наташе: «Держали меня, жениха, в тюрьмах, холодили мою любовь в сибирских снегах, а она ничего, выжила. И невесте тоже цветы носили — надзиратель в «Крестах» по прелестной щеке лупил, городовые нагайкой прекрасную фигуру стегали».

Авторы фильма и актеры прекрасно проводят неизменную линию отношений Максима и Наташи — прикры-

тую шутливой иронией горячую любовь. Наташа приходит за деньгами в банк, и Максим моментально преображается в цербера. Уже составлен первый советский бюджет — первая роспись доходов и расходов пролетарского государства. Ценою бессонных ночей и борьбы с трудной наукой Максим одолел банковскую премудрость настолько, чтобы управлять сложной машиной. Отброшен первый натиск — лобовой удар врага, разоблачен подлый офицерско-эсеровский заговор. Наташа почти поправилась от нанесенной ей раны. И Максим — на высоте положения «банковского деятеля»—настойчиво снижает сумму, запрошенную Выборгским советом. «Меня партия на это место поставила специально, чтобы всю ругань, что накопилась за пятьсот лет в России, на себя принимать».

Происходит забавная ссора из-за денег («С каких пор это вы, мадам, советские деньги за семечки почитать стали?»). Но Наташа, сообщающая Максиму точную сумму наличия денег у него в банке — двенадцать миллионов семьсот тысяч двести двадцать рублей с копейками, — сама сокращает требования совета с пяти миллионов до восьмисот тысяч.

Советской власти грозит новая опасность. Максима посылают на новую работу. Снова фронт.

На своем месте — с выборжцами — остается Наташа. Новое прощание: «В который это раз, Максим?»

Образ Наташи в «Выборгской стороне» строится в основном на сценах в Совете (прекращение бабьего бунта, привлечение женщин к активной работе) и на сцене в первом народном суде, который судит подстрекателей поджога и разгрома винных складов. Ярко выраженная классовая сущность народного суда раскрывается в отношении зала — тех же рабочих с Выборгской стороны — к сидящим на скамье подсудимых. Смерть для агентуры врагов — подлых наемников, бандитов — и отеческое внушение неразумной дочери рабочего класса солдатке Евдокии: «Переселить солдатку с детьми из сырого подвала в здоровое помещение, реквизировав для этого комнату у богатых классов, как и предлагал товарищ Ленин». Поэтому, когда в зале звенит надрывный крик Евдокии по адресу Наташи: «Что ты можешь обо мне понять? Ни детей у тебя, ни горя...», то на лице Наташи, еще совсем больной и бледной после ранения, ясно видна степень глубокого понимания всего горя измученных, затравленных дикой прежней жизнью людей. Акцент, сделанный на этой сцене актерами и режиссерами, позволяет еще глубже раскрыть образ большевички, стоящей на пути к реальному осуществлению того, за что «холодили ее в сибирских снегах».

Несмотря на ограниченный материал, отведенный в «Выборгской стороне» роли Наташи, Кибардина нашла для своей героини особую, присущую именно ей, серьезность, вдумчивость, внутреннюю сдержанность богатой натуры, спокойствие испытанного партийного работника. Выдержка Наташи приобретена годами работы в подполье, готовностью в любую минуту к разлуке с любимым во имя дела, которому отдана жизнь. Понимание людей приобретено теми же годами работы, беззаветной любовью и преданностью делу партии. Обусловленная драматургическим материалом некоторая пассивность Наташи часто вынуждает ее отходить на второй план. В «Выборгской стороне» Наташа в основном занимает только место боевой подруги Максима — достаточно почетное и большое, но суживающее возможности развития большого образа, который она воплощает. Но и такой Наташа в исполнении Кибардиной убеждает и заставляет себя полюбить. И это — крупная удача талантливой артистки, сумевшей передать образ женщины-революционерки, коммунистки с большой искренностью и убеждающей простотой.

«ВОЗВРАЩЕНИЕ МАКСИМА»
Максим (засл. арт. респ. Б. Чирков) и Наташа (засл. арт. респ. В. Кибардина)

«ВОЗВРАЩЕНИЕ МАКСИМА»
Наташа (засл. арт. респ. В. Кибардина) после дежурства в редакции

«ВЫБОРГСКАЯ СТОРОНА»
Наташа (засл. арт. респ. В. Кибардина) в сцене в Совете

«ЩОРС»
Автор-режиссер А. Довженко. Оператор Ю. Екельчик. Киевская киностудия.
На фото (в центре) арт. Е. Самойлов в роли Щорса

«ЩОРС»
Автор-режиссер А. Довженко. Оператор Ю. Екельчик. Киевская киностудия.
На фото: эпизод во дворце Скоропадского

Первый казахский фильм

Н. Ундасынов
Председатель СНК Казахской ССР

Свободолюбивый казахский народ не раз восставал против ханской власти, против кровавого ига колониальных властей российского самодержавия. Затаив в своей груди жгучую ненависть против своих эксплоататоров — ханов, царских опричников, баев и биев, казахский народ нес цепи рабства, беспросветной нужды и нечеловеческих страданий, веря в лучшее будущее.

Казахский народ умел защищать свою свободу. Его отважные сыны беззаветно шли в бой со своими поработителями, отдавая жизнь за свой народ, за его счастливое будущее. Вместе с братским башкирским народом казахский народ посылал своих сынов в повстанческие отряды Емельяна Пугачева; в XVIII веке, защищая свободу своего народа, пал батыр Срым Датов; выдающийся вождь восстания XIX века батыр Исатай вел неравную борьбу с регулярными царскими отрядами и геройски погиб в бою; знаменитый батыр Бекет, разгромивший ханскую орду, и десятки других лучших сынов казахского народа закончили свою жизнь на каторге, в сибирских рудниках.

Безудержный произвол царского самодержавия, волостных управителей, баев, биев и мулл не смог потушить огонь народного гнева.

Грозный набат первой революции 1905 года, потрясший устои самодержавия, глухим эхом отдался в казахской степи, пробуждая сознание передовой части трудящихся масс казахского народа.

Ударил гром империалистической бойни 1914 года. Последовавший в июле 1916 года царский указ о мобилизации казахских джигитов на тыловые работы переполнил чашу терпения порабощенного народа. Исстрадавшийся казахский народ поднялся против своих поработителей. Трудящиеся массы сначала расправлялись со своими внутренними врагами — волостными управителями и их приспешниками — баями и биями, убивая их, отбирая и сжигая посемейные списки. А потом, организовавшись, джигиты столкнулись с царскими карательными отрядами. Вспышки восстания во многих местах были жестоко подавлены.

Восстание приняло крупные размеры в аулах Тургайской области и в Джетысу. Джетысуйское восстание было вскоре подавлено с неслыханной жестокостью.

«АМАНГЕЛЬДЫ»

Сценарий Вс. Иванова и Габита Мусрепова. Режиссер М. Левин Ленфильм. На фото: (слева) нар. арт. Казахской ССР Шара Жандарбекова в роли Балым и нар. арт. Казахской ССР в роли Амангельды

Несмотря на репрессии царского правительства восстание в тургайских аулах ширилось, принимая всенародный характер. Царское правительство всполошилось не на шутку. На подавление тургайского восстания были двинуты крупные отряды войск. Однако подавить народное движение не удалось.

Возглавлял это восстание народный герой батыр Амангельды Иманов.

Амангельды — истинный представитель народа, вышедший из его недр, перенесший вместе с ним лишения и нужду, нищету и голод под гнетом царизма и феодально-байской эксплоатации, не поддался агитации националистической интеллигенции, пытавшейся свернуть его на путь примирения с царским правительством; революционным чутьем он понял предательство националистов и стойко продолжал борьбу.

С оружием в руках встретил он февральскую революцию. После февральской революции, в период временного правительства, предатели — алаш-ордынцы — демагогическими фразами не раз пытались убедить Амангельды сложить оружие, доказывая, что после свержения царского самодержавия нет смысла продолжать восстание, ибо интересы народа стали общими, нераздельными. Но Амангельды не изменил своих взглядов: власть эксплоататоров еще не свергнута, привилегии господствующих классов остались нетронутыми.

После Октябрьской социалистической революции, в дни колчаковщины, когда алаш-ордынцы открыто встали на путь предательства народа, заключив союз против советской власти со ставленником Колчака генералом Дутовым, Амангельды возглавил борьбу советов Тургая против алаш-ордынцев и колчаковщины. Вождь крестьянского восстания, вчерашний командир партизанского отряда, стал большевиком-военкомом. На этом посту он и умер, сраженный предательской пулей алаш-ордынцев.

«Амангельды» — художественный историко-революционный фильм, отображающий героический путь борьбы батыра Амангельды и его сарбазов с царским правительством и предателями алаш-ордынцами.

Выпуск картины «Амангельды» является в жизни советского Казахстана событием большой исторической и политической значимости. Это первый фильм, выпущенный советской кинематографией на казахстанскую тематику. Трудящиеся Казахстана впервые увидят на экране один из героических эпизодов своего прошлого, вспомнят недавнюю нищету и горе, сопоставляя их с сегодняшней счастливой, зажиточной, культурной жизнью.

Выход в свет фильма «Амангельды» является доказательством того, как Казахстан под мудрым руководством коммунистической партии (большевиков) и вождя народов товарища Сталина культурно вырос и на деле создает свою национальную по форме, социалистическую по содержанию культуру, того как выросли национальные кадры, овладевшие высокой художественной культурой.

Фильм «Амангельды» еще и еще раз подтверждает победу ленинско-сталинской национальной политики, навсегда освободившей казахские трудящиеся массы от феодально-байской эксплоатации, нищеты и невежества.

Большинство героев фильма показано безукоризненно правдиво и точно. Правдиво и убедительно передал образ героя Амангельды народный артист республики т. Умурзаков.

Однако картина имеет некоторые недостатки. Они относятся главным образом к недостаткам сценария и его режиссерской разработки.

Картина не дает достаточно ясной характеристики прошлой деятельности Амангельды, не показывает, как дошел он до революционного сознания, как он стал вождем восстания. Если по художественным и техническим соображениям этого нельзя было показать в действии, то следовало во всяком случае во вводной части кратко разъяснить это в титрах.

Картина не дает полной характеристики положения казахского аула, его колониального порабощения царизмом, байской эксплоатации, бесправия и вымирания народа.

С недостаточной ясностью, силой и убедительностью показан — особенно в начале картины — представитель большевистской партии солдат Егор Пономарев.

Казахская интеллигенция показана только с отрицательной стороны. Такая трактовка, несомненно, неправильна. Неверно утверждать, что казахская интеллигенция целиком была за алаш-орду, против советской власти. Часть интеллигенции, хотя крайне незначительная, боролась за советскую власть против алаш-орды.

До разгрома троцкистско-бухаринских и национал-фашистских предателей и шпионов японо-германского фашизма в руководстве органами печати и издательств Казахстана сидели враги народа, шпионы и вредители типа Сейфулиных, которые использовали печать в своих предательских вражеских целях, искажали историю гражданской войны в Казахстане, выставляя себя и своих единомышленников как «борцов» за советскую власть, скрывая имена действительных борцов за дело народа. Поэтому до самого последнего времени имя Амангельды оставалось в тени. Это не удивительно, ибо многие из числа разоблаченных врагов народа оказались палачами, убийцами народного героя Амангельды Иманова. Им, замаскировавшимся врагам народа, конечно было невыгодно популяризировать имя героя Амангельды и имена настоящих борцов за дело народа, за советскую власть.

О батыре Амангельды поет Джамбул:

За Лениным шел ты, как за отцом,
Врага ты разил метким свинцом,
Родины сын, угнетенным брат, —
Честным ты был бойцом.

События картины развертываются на фоне величественной панорамы снеговых вершин, в красивых горных ущельях Ала-Тау, временами перебрасываясь на холмистую степь.

Авторов картины упрекали в том, что съемка производилась не в степных условиях Тургая. Этот упрек неправилен.

Фильм выиграл оттого, что съемка производилась на фоне прекрасных горных пейзажей Ала-Тау. Перенесение части действия в горы отнюдь не исказило исторического содержания фильма. Не следует забывать, что в 1916 году восстания происходили во многих местах Казахстана, в том числе и в ущельях Ала-Тау. Изумительные картины горной природы Ала-Тау при помощи кино привлекут внимание всего советского народа.

В картине недостаточно и даже неудовлетворительно использованы казахская народная музыка и песня. В фильме, правда, звучат известные кюи народного композитора и революционера Курмангазы, но нет массовой боевой песни, которую можно и уместно было бы вложить в уста сарбазов Амангельды как боевой походный марш. Чрезвычайно богатую и разнообразную народную музыку и песню следовало использовать значительно шире. Надо было на основе этого богатства создать хотя бы одну массовую песню, которая стала бы любимой песней молодежи и всего народа.

Несмотря на все эти недостатки, фильм «Амангельды» должен стать и станет одной из популярных советских кинокартин. На примерах этой картины будет учиться самоотверженности, отваге и любви к родине молодое поколение советского Казахстана.

Мы не сомневаемся, что картина «Амангельды» будет пользоваться за-

служенным успехом у всего советского народа. В ней показано подлинное лицо казахского народа, боровшегося рука об руку с великим русским народом за советскую власть, за социализм, против царско-помещичьего строя, против белогвардейских бандитов и предателей народа — алаш-ордынцев.

Выпуск фильма «Амангельды» ставит перед всей общественностью Казахстана ряд важнейших, неотложных задач.

◇

Мы должны теперь же взяться за развитие национальной кинематографии Казахстана. У нас уже имеются подготовленные кадры артистов — это доказано картиной «Амангельды». Надо настойчиво развивать дело дальнейшего выращивания кадров творческих работников кино. Казахский народ должен выдвинуть своих кинорежиссеров, операторов, звукооператоров, художников. Мы должны всемерно выращивать молодых композиторов, чтобы двинуть дальше музыкальное искусство республики, кадры молодых артистов, чтобы в кинофильмах участвовала не одна и та же маленькая группа.

У нас немало молодых талантливых писателей, которые могли бы оказать большую услугу развитию кинематографии и искусства вообще. Но они, видимо, не вполне еще уяснили себе важное значение кинематографии. Очень немногие из них занимаются драматургией, сценариев для кино не пишет почти никто.

Прошлое и настоящее Казахстана является необычайно благодарным материалом для кино. Прошлое Казахского народа насыщено знаменательными событиями борьбы за свободу. Можно создать интересный художественный историко-революционный фильм о восстании Исатая и Махамбета против хана Джангира и царского колониального гнета. Современный Казахстан открывает совершенно неисчерпаемую тематику: борьба за строительство первенца сталинских пятилеток — Турксиба, за создание гигантов индустрии — Балхаша, Караганды, Чимкентского свинцового завода и многих других. Вместо деревянной сохи и мотыги колхозные поля Казахстана оглушает теперь гул моторов тысяч тракторов, сотен комбайнов; созданы сотни МТС и совхозов, вооруженных первоклассной сельскохозяйственной техникой. Там, где вчера проходили верблюжьи караваны, проложены железные дороги, созданы автомобильные пути, гудят моторы самолетов; во вчерашних пустынях возникли новые, культурные промышленные города. Лицо Казахстана стало неузнаваемым. Выросли люди нового типа — активные строители социализма, государственные руководители ленинско-сталинского типа, овладевшие техникой производства; армия работников культуры, науки и техники — советская интеллигенция, двигающая вперед социалистическую культуру.

Природа Казахстана богата и разнообразна: моря, крупнейшие реки и озера, горы, пески пустыни, ковыльная степь, леса. Особенно богата и разнообразна природа окрестностей Алма-Ата: прекрасный горный ландшафт с величественными снеговыми вершинами, красивыми ущельями, разнообразным растительным покровом, чистым воздухом, большим количеством солнечных дней.

Казахстан располагает исключительными природными условиями для развертывания кинопроизводства.

В ближайшее время нужно создать в Алма-Ата кинофабрику. Это позволит поднять искусство кино в Казахстане на большую высоту.

Мы имеем все возможности еще шире развить в Казахстане социалистическую культуру. Казахскому народу есть у кого поучиться. Он живет в братской семье народов, согреваемой лучезарным сиянием Сталинской Конституции. В этой семье работает и творит великий русский народ, у его богатейшей культуры есть чему поучиться.

Надо всемерно перенимать и внедрять все лучшее из культурного достояния и искусств народов Советского Союза, братских республик. Это поможет еще дальше укреплять и развивать братский союз казахского народа со всеми народами нашего Советского Союза.

Искусство должно быть глубоко народным, оно должно служить народу, должно отражать, как в зеркале, жизнь народа, его лучшие чаяния, его борьбу за социализм против врагов революции.

Искусство как сильнейшее средство духовного воздействия на массы должно воспитывать в народе классовую бдительность, ненависть к врагам народа всех мастей и всяких оттенков, организовать массы на борьбу за окончательное выкорчевывание троцкистско-бухаринско-зиновьевского охвостья и национал-фашистских выродков — предателей и шпионов.

Надо всемерно выращивать молодые кадры, извлекая из недр народа все новые таланты, приобщать их к социалистической культуре, воспитывая их в духе коммунизма, большевистской бдительности и непримиримости к врагам рабочего класса.

Искусство должно помогать рабочему классу, всем трудящимся Советского Союза укреплять силу и обороноспособность страны. Для этого у нас имеются все условия, ибо нами руководят коммунистическая партия большевиков и вождь народов великий Сталин.

«АМАНГЕЛЬДЫ»
Сценарий Вс. Иванова и Габита Мусрепова. Режиссер М. Левин. Оператор Х. Назарян. Ленфильм. На фото: нар. арт. Казахской ССР Шара Жандарбекова в роли Балым

Недоверие к зрителю

С. Александров

Писатель Катаев написал хорошую повесть «Я сын трудового народа» и обработал ее для театра и кинематографа. Однако ни пьеса, ни фильм по своим достоинствам не могут сравниться с повестью. Качества повести — ее искренность, правдивость, мягкий юмор, — хотя и по разным причинам, оказались утраченными. В пьесе на первый план вышли малоправдоподобные, условно мелодраматические ситуации. Они были и в повести, но там они были мотивированы. Здесь же мотивировки оказались или утраченными, или чрезмерно упрощенными.

Сценарий был значительно ближе к повести, чем пьеса. И он не был безупречен, и в нем конфликт разрешался несколько мелодраматично. Но в нем правдиво и с любовью показаны были эпоха и ее герои.

Мы смотрим картину «Шел солдат с фронта», поставленную В. Легошиным, и не находим в ней сценария Катаева. Формально сюжет Катаева сохранился и подвергся незначительным на первый взгляд сокращениям. По существу — оказалась выхолощенной тема произведения.

В повести и сценарии Катаева развита в сущности та же тема, что и в погодинском «Человеке с ружьем». Уставший воевать солдат мечтает о возвращении к мирному труду. Он хочет пользоваться благами революции, предоставляя другим охрану ее завоеваний. Но логика исторических событий перевоспитывает этого человека. Борьба не закончена, отвоеванную землю надо защитить от контрреволюции и интервенции. И солдат снова идет воевать, солдат превращается в сознательного революционного борца.

Эта тема произведения отсутствует в фильме. Действие сценария начиналось на фронте. Семен Котко отказывается итти в формирующиеся революционные части. Он совершил преступление, спасая от расстрела контрреволюционера фельдфебеля Ткаченко, чьим зятем он хотел стать. Он не сразу и не просто становился сознательным бойцом. Семен Котко ушел в повстанческий отряд потому, что ему угрожала опасность. В отряде он оставался недисциплинированным, самовольно отправляясь на выручку невесты. Первый его сознательный революционный поступок — это действительно добровольное вступление в свою артиллерийскую часть после изгнания немцев из родной деревни.

Однако Легошин выбросил экспозицию сценария. Действие фильма начинается возвращением Котко в свое село. Но режиссер изъял первоначальную характеристику основного героя. Кто он, каковы его мысли, желания, подлинные взаимоотношения с Ткаченко, мы не знаем и не узнаем до конца картины. Но, очевидно, в фильме не тот герой, что в сценарии.

«ШЕЛ СОЛДАТ С ФРОНТА»

Сценарий В. Катаева. Режиссер В. Легошин. Оператор Б. Монастырский. Союздетфильм. На фото: арт. Л. Лященко в роли Зиновия Петровича.

В фильме герой сознателен и дисциплинирован. На выручку невесты его отправляет сам командир партизанского отряда. Тема формирования характера выпадает, потому, что формироваться собственно нечему.

Почему же героем остается он, Семен Котко, а не председатель сельрады или матрос—фигуры гораздо более яркие? На этот вопрос ответить невозможно.

Что же дано в фильме для возмещения основной тематической линии сюжета? Ничего. Боязнь показать острый конфликт, боязнь показать героев не безупречными от рождения до последних дней своих (это привело очевидно к изъятию фронтовых сцен, «компрометирующих» героя) — вот что является основной чертой постановочной работы.

То, что дает нам фильм, в достаточной степени элементарно. Но и здесь недоверие к зрителю привело к созданию длинных митинговых сцен, разъясняющих вещи, не нуждающиеся ни в каком разъяснении. Митингуют в селе, митингуют на базаре в Балте. В лагере повстанцев занимаются только митингами. Стоит герой лицом к зрительному залу и произносит зажигательные речи. Люди не действуют, а разговаривают. Не имея возможности себя выявить, они просто сообщают свои биографические сведения. Так в начале фильма Семен Котко представляется зрителю. Так матрос, уже готовясь к свадьбе и отъезду, рассказывает своей невесте, что служит в Севастополе и прибыл в краткосрочный отпуск.

Трактовка отрицательных образов продиктована тем же недоверием к зрителю, той же боязнью, что зритель сам не разберется — кто свой, а кто враг. Немецкий офицер показан дегенератом. Клембовский так плохо разыгрывает роль батрака, что совершенно непонятным становится, почему он ни у кого из героев фильма не вызывает подозрений. Ткаченко, не слишком глубоко характеризованный самим Катаевым, сообщает о себе, что он кулак и монархист.

События в фильме, равно как и его персонажи, упрощены. Мелодраматичность драматургии, нарочитость сюжета выступают подчеркнуто, ибо мотивировки событий (присутствовавшие в повести и в меньшей степени в сценарии) отброшены. Условность сюжета определила условность персонажей; поступки не раскрывают их характеры—перед нами «вообще» положительные и «вообще» отрицательные персонажи, по большей части лишенные индивидуальных черт характера. И хотя Катаев любовно и наблюдательно показал нам атмосферу гражданской войны в украинском селе, а Легошин в ряде эпизодов продемонстрировал хорошую режиссерскую выдумку и такт, эта бедность и условность материала сказалась на творческих результатах.

«ШЕЛ СОЛДАТ С ФРОНТА»

Сценарий В. Катаева. Режиссер В. Легошин. Оператор Б. Монастырский. Союздетфильм. На фото: вверху—арт. А. Мельников в роли Семена Котко; внизу—арт. Я. Жеймо в роли Фроськи

Изъяв экспозицию сценария, Легошин утратил его основную тему. Поэтому материал фильма оказался переакцентрированным. Главное место занял второстепенный в сценарии образ Фроськи, сестры Семена.

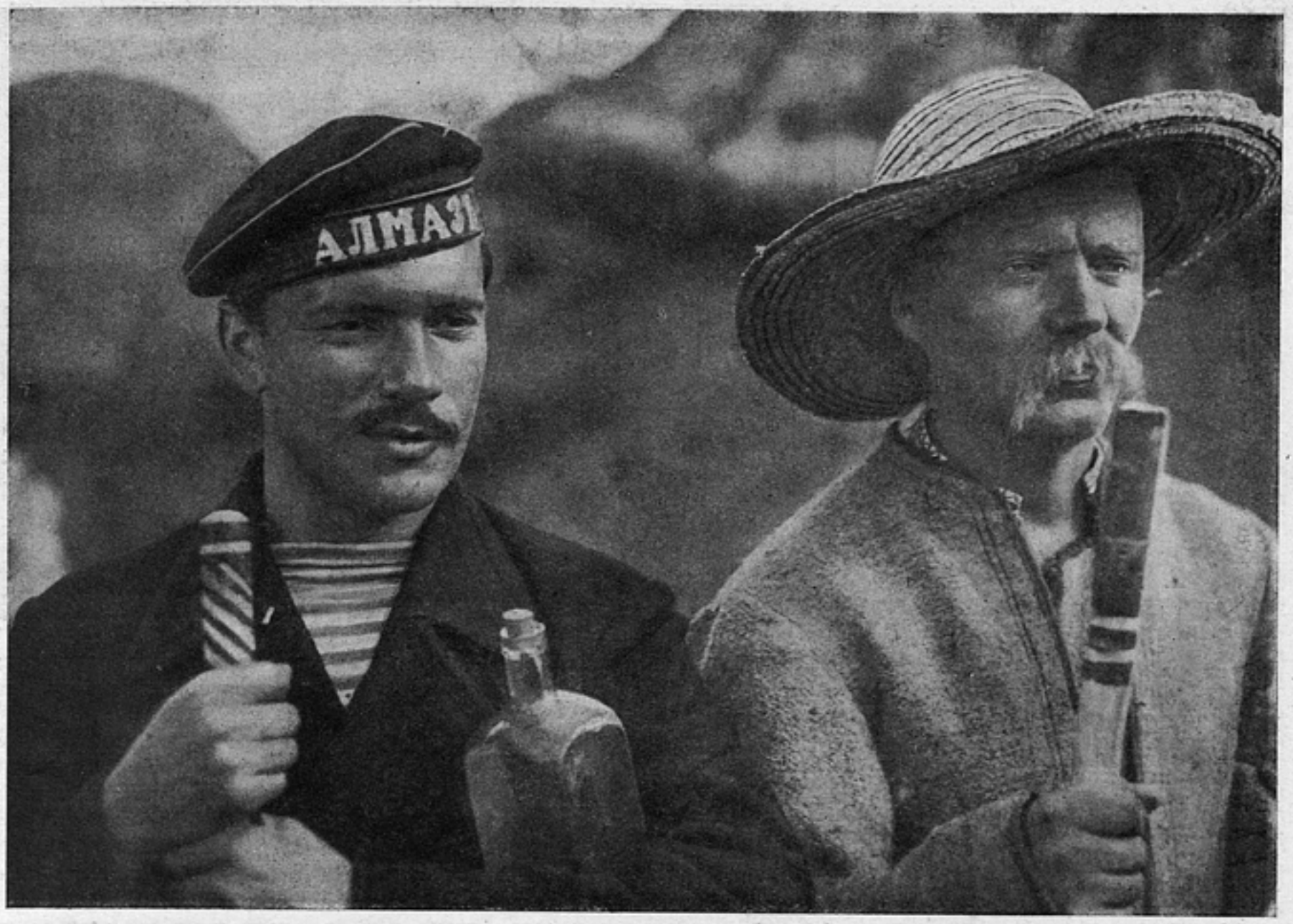
Образ Фроськи, воплощенный Яниной Жеймо, — один из лучших героических образов советской молодежи, созданных в кинематографе.

Он вызывает в памяти другое прекрасное создание артистки — Асю в «Подругах». Близость этих двух образов несомненна. Преданность революции, готовность отдать ей без остатка свою молодую жизнь — эта черта сближает Асю и Фросю. Но в Асе были черты мученичества, подвижничества, надрыва.

Фроська счастлива, жизнеспособна, жизнелюбива. Она совершенно лишена рефлексии, в ней много очаровательного неистребимого юного задора. Она совершает подвиг, не догадываясь об этом сама. Совершает его так естественно, так непринужденно, что смертельная опасность, которой она подвергает себя ради брата, кажется нам само собой разумеющимся и вовсе не примечательным поступком. Фрося — Янина Жеймо, типичная советская девушка, волевая, оптимистичная и отзывчивая.

Замечательно мастерство актрисы. Жест, мимика, интонация безупречно точны и правдивы. Играет она легко, свободно и настолько искренно, что зритель верит ей даже тогда, когда сценарий ставит ее в совершенно неправдоподобную ситуацию (как например в эпизоде с козой). Снова и снова приходится писать, что Янина Жеймо недостаточно используется в кинематографе, что ее актерские возможности очень велики и что для нее специально надо писать роли в сценариях.

Менее удался образ ее брата Семена Котко, но в этом меньше всего виноват артист А. Мельников. Актеру нечего играть. Оставшийся в распоряжении Мельникова сценарный материал роли оказался расплывчатым и неясным. Он не позволил выявить ни одной черты характера героя. Семен Котко — фигура пассивная. Он сам не вмешивается в происходящие собы-



«ШЕЛ СОЛДАТ С ФРОНТА»

Сценарий В. Катаева. Режиссер В. Легошин. Оператор Б. Монастырский. Союздетфильм. На фото: арт. Д. Сагал в роли матроса и арт. К. Насонов в роли Роменюка

тия, не имеет своего четкого к ним отношения. Поэтому и корректная игра Мельникова оставляет и нас сдержанными и спокойными. Нас волнует судьба Фроси, но не судьба Семена несмотря на все его злоключения.

Хорош партнер Жеймо артист А. Консовский в роли Николая. Он создал правдивый образ рядового крестьянского подростка, для которого служение революции является таким же естественным делом, как и для его подруги.

Хорошо и ровно исполняет свои роли весь актерский ансамбль. Это свидетельствует и об умении режиссера работать с актерами и о правильном понимании своей задачи каждым актером. Исключение составляют только арт. Ероцкая в роли матери Софьи. Вот уже третий фильм, в котором она слащаво и сентиментально играет одну и ту же роль, повторяет тот же грим, те же интонации, те же жесты. Неразличима Ероцкая в фильмах «Последняя ночь», «Морской пост» и «Шел солдат с фронта». Она может быть и невольно специализировалась на одной роли «положительной» матери. В результате один и тот же слащавый образ демонстрируется в трех совершенно различных картинах.

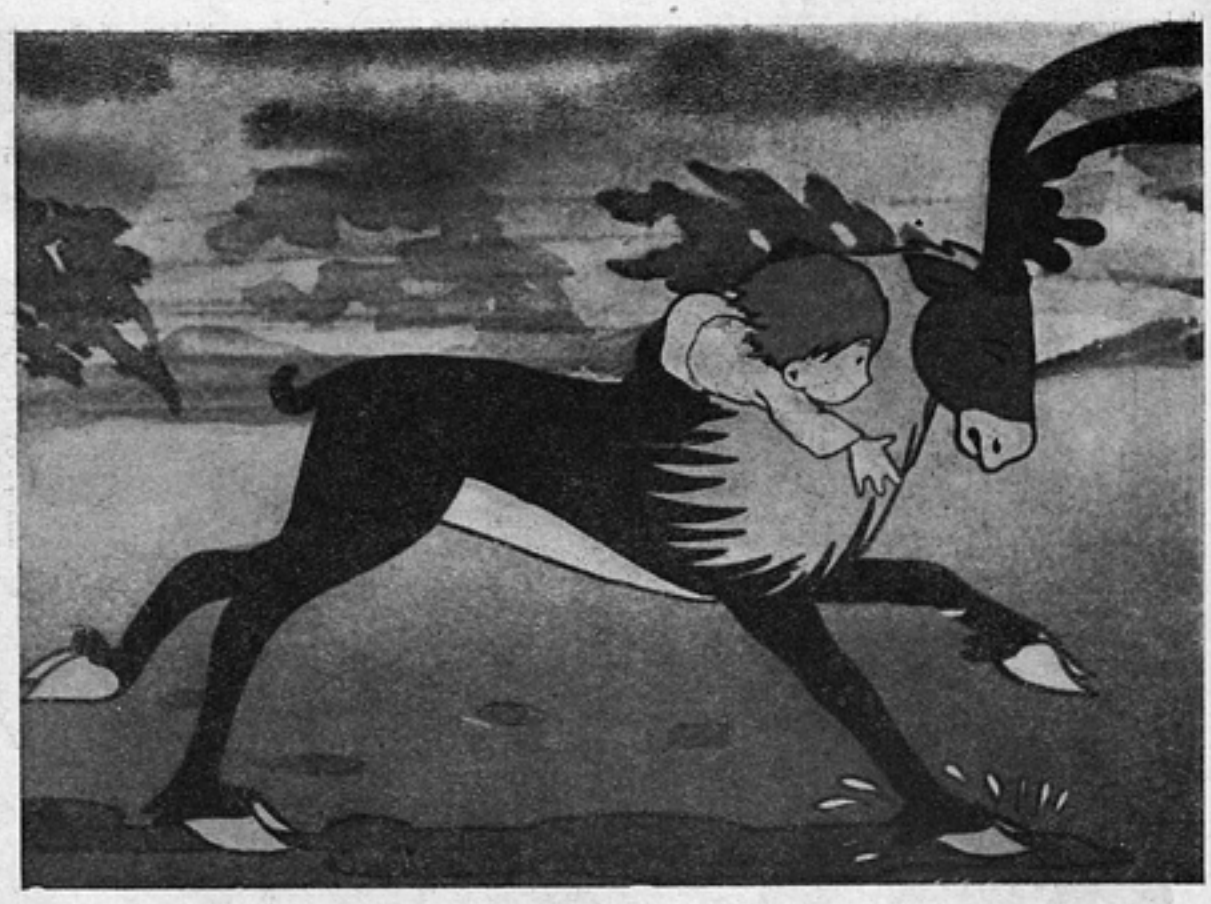
Сокращение сценария привело не только к смещению темы, но и к упрощенной — в деталях — трактовке исторических событий. Немецкие интервенты в картине показаны только как реставраторы старого строя. Сценарий показывал их гораздо шире и исторически более верно. В сценарии немцы даны были как колонизаторы, открыто грабившие хлеб и скот у крестьян.

Трудно представить себе, какова была бы картина, если бы первоначальный замысел Катаева не был утрачен в режиссерской разработке. Но снимая даже по упрощенному им самим сценарию, Легошин показал хороший профессиональный уровень. Тепло передал он бытовую атмосферу украинского села, сумел найти верные краски и для полной юмора сцены сватовства и для трагической сцены казни председателя сельрады и матроса. Хуже удались массовые сцены, в особенности опереточно неправдоподобны сцены в лагере партизан.

Прекрасная игра Янины Жеймо, вероятно, обеспечит успех фильма.

Но не нужно заблуждаться. Успех фильма был бы совсем иным, если бы его создатели отнеслись с доверием к зрителю, не разжевывали ему характеры героев и исторические события. Зрителю можно и нужно доверять, иначе нельзя работать в искусстве. Он, советский зритель, за последние годы особенно вырос и стал требовательным. Он думает и понимает больше и лучше, чем многие люди, стремящиеся его опекать. Всякая попытка упростить события действительности в произведении искусства во имя их «сложности» или «непонятности» для зрителя естественно и закономерно приводит к неудаче. Это опрощение и плохая популяризация не имеет ничего общего с той простотой и тем массовым звучанием, которых требует от произведения искусства социалистический реализм.

Новые работы Мультфильма



В. Гарин

Один из крупнейших американских киномастеров режиссер Франк Капра утверждает, что кинематограф до сего времени не создал ничего великого, за исключением произведений Чарли Чаплина и Уолта Диснея, и что только они могут быть сравниваемы с гениальными произведениями, созданными в других областях искусства...

Не вдаваясь в разбор подобных чрезмерных утверждений, можно сказать, что Франк Капра прав, говоря, что Уолт Дисней создал в киноискусстве свой жанр, а в нем — свой замечательный стиль.

Влияние Диснея сказывается и на советских художниках-мультипликаторах. Лучшие мастера советской мультипликации продолжают учиться у Диснея замечательной технике рисунка, необычайной простоте сюжета и выразительной подаче материала.

Ярким примером такого осмысленного и глубокого изучения (но не копирования), сочетаемого с личным талантом, являются последние работы художника П. Сазонова («Про Емелю»).

Нет надобности подробно пересказывать нехитрый сюжет, как Емеля поймал щуку и отпустил ее в воду, получив от щуки чудесный дар выполнять все свои желания.

Как и сама сказка, сценарий прост, понятен и лаконичен. Количество действующих лиц сведено к минимуму. В глазах не рябит от количества действующих на экране фигур — все сделано в манере лучших мультипликационных фильмов.

Обаятелен образ Емели-бобыля — простого деревенского парня, знакомого нам по рисункам лучших графиков-иллюстраторов народных сказок. Забавна собака Емели деревенская Жучка, не делающая, к чести режиссера, никаких чудес.

К сожалению, до последнего времени художники-мультипликаторы очень редко обращались к народной сказке. Обычно они искали сюжеты где угодно, вплоть до «Трех мушкетеров» и «Необычайных похождений барона Мюнгаузена», но только не в богатейшем источнике нашего фольклора.

Эти поиски не всегда были удачными: авторская жадность не ограничивалась одним небольшим эпизодом, но старалась захватить кусок побольше и пожирнее. Между тем мультипликация по самой своей природе не переваривает жирной пищи, требует сюжетов простых и лаконичных.

В этом отношении почти безукоризненны сценарии фильмов Уолта Диснея, где все ясно и просто, где нет лишнего миллиграмма нагрузки.

Беседуя с корреспондентом журнала «Синемонд», Бернард Шоу недавно сказал, что авторский талант заключается в умении увлекательно и просто рассказать задуманное произведение. Этого простого принципа еще не усвоили себе многие наши художники-мультипликаторы.

Возьмем фильм режиссера И. Вано «Три мушкетера» (сценарий Г. Березко и И. Вано) по сюжету романа А. Дюма-отца.

Когда на экране возникает заглавный титр, зритель, вспоминая объем романа, начинает беспокоиться о количестве часов, которые предстоит ему провести в зрительном зале. Но после первых же кадров, показывающих знакомую фигурку храброго утенка, начитавшегося до одури мушкетерских приключений, зритель откидывает свои опасения и знакомится с вольным пересказом похождений храбрых котов-мушкетеров.

Сами по себе эти собаковидные коты или котообразные собаки очень милы, и если бы фильм предназначался для ребят младшего возраста, то эти зверюшки нашли бы себе почитателей. Но А. Дюма не писал свой роман для дошкольников.

Судите сами, кому придет в голову знакомить малых ребят с этими бесконечными поединками, морем пролитой крови, кучей авантюр и политических интриг!

Повидимому, сценарий (а следовательно, и фильм) рассчитан на взрослую или полувзрослую аудиторию. Но причем тут детский жанр с котами, собаками и утенком? Тут что-то неясно, как неясен самый герой фильма — утенок, играющий в куклы и одновременно читающий Дюма. Одно из двух — или кукла или Дюма. Во всем несложном фильме «Три мушкетера» мы не находим ничего, кроме неутомимо бегающего на экране утенка и кучи зверюшек, поступки и слова которых ничего общего не имеют с юмором.

Все разговоры о том, что «это совсем, как у Диснея», надо оставить. Прежде всего это вовсе не как у Диснея. Даже непохоже. Диснеевские сценаристы знают, для какой аудитории они работают, и сценарий пишут с большой тщательностью. А вот нас интересует, для какой аудитории авторы сценария написали сле-

---

«ОХОТНИК ФЕДОР»

Режиссер-художник А. Иванов. Союзмультфильм

дующие, с позволения сказать, стишки:

Мы идем, грозя очами,
Лихо закрутив усы,
И трепещут перед нами
Опозоренные псы...

Неудачу фильма «Три мушкетера» следует отнести за счет некритического копирования «диснеевских» работ.

Все бесплодные попытки перевести эпизод романа А. Дюма на язык мультипликационной формы заставляют жалеть о талантливой режиссерской работе Вано и его сотрудников. Прекрасная работа режиссера погублена явно недоброкачественным сценарием.

Огромная популярность классической западной сказки, красочность ее сюжетов послужили основанием для ряда киномультипликаций.

Недавно мы видели «Кота в сапогах» и «Красную шапочку». Изобразительная часть обоих мультфильмов (рисунок, внешние образы действующих лиц, фоны действия) находится на большой высоте и показывает хороший класс работы В. и З. Брумберг.

Однако сценарии обоих фильмов оказались не из числа удачных. Правда, виновны в этом не авторы сказок, а авторы сценарных переделок, которые к чудесной сказке о «Красной шапочке» приделали концовку дурного кинематографического пошиба, изображающий драку кота с серым волком, и не постеснялись ввести в текст стишки достаточно невысокого вкуса.

«Кот в сапогах» пострадал меньше, но фильм получился у режиссеров значительно бледнее острой и веселой сказки Перро. После сценарных неудач «Красной шапочки» и «Кота в сапогах» режиссеры В. и З. Брумберг обратились к русскому фольклору и сделали сказку «Ивашко и баба-Яга». Фильм им удался, и у детской аудитории ему обеспечен успех. Однако В. и З. Брумберг следовало бы больше работать над внешним обликом персонажей, ибо внешность Ивашки никак не отвечает образу русского смышленного деревенского мальчика, а изображение бабы-Яги расходится с фольклорным.

Современные темы — темы героической борьбы великого советского народа за мощь и славу своей родины — волнуют наших мастеров-художников.

Среди фильмов, выпущенных Союзмультфильмом в истекшем году, обращает на себя внимание «Охотник Федор» (А. В. Иванов), построенный на современной тематике.

Жили-были три брата... Жили они близ дальневосточной границы, той самой границы, крепость которой часто пытается прощупать не слишком умный сосед.

Собрались два старших брата на охоту, а младшего — Федора — с собой не взяли. — Мал еще, дома посиди...

Но мог ли Федор — меткий стрелок и искатель отважных похождений — остаться дома? Конечно, нет... И он отправился на охоту, устрашая своими выстрелами смеющихся над его малолетством глупых тетеревов и кричащих без толку уток.

Братья похвалили Федора за удачный промысел. Неизвестно, как долго продолжались бы рассказы молодого охотника, если бы подозрительно не насторожилась собака, чуя недоброе.

Тут и начинается фильм о нападении японского отряда на советскую территорию. Двое сидящих в секрете пограничников не могут удержать напора японцев, и братья-охотники принимают удар на себя. Они метким огнем удерживают японское наступление.

«День и ночь шумит, как море,
Темная тайга.
Молодой охотник был в дозоре,
Молодой охотник отразил врага...»

Покуда старшие братья отстаивают советскую землю, Федор бежит на пограничную заставу, используя быстроту оленя, которому он ранее спас жизнь.

Художник вводит в действие все элементы современного боя, не забывая ни на минуту о своем герое.

В фильме «Охотник Федор» встречается ряд шероховатостей, но значительность и своевременность темы обеспечивают ему одно из видных мест среди мультипликационных фильмов выпуска 1938 года.

Интересен замысел художника М. Бабиченко, работающего сейчас над фильмом «Боевые страницы» (сценарий М. Косовского).

Первая страница напомнит зрителю о борьбе русского народа против ливонских рыцарей в XIII веке. Вторая расскажет о неудавшейся польской интервенции в начале XVII века, когда воодушевленный патриотическим подъемом русский народ отогнал польскую шляхту далеко за пределы Московского государства.

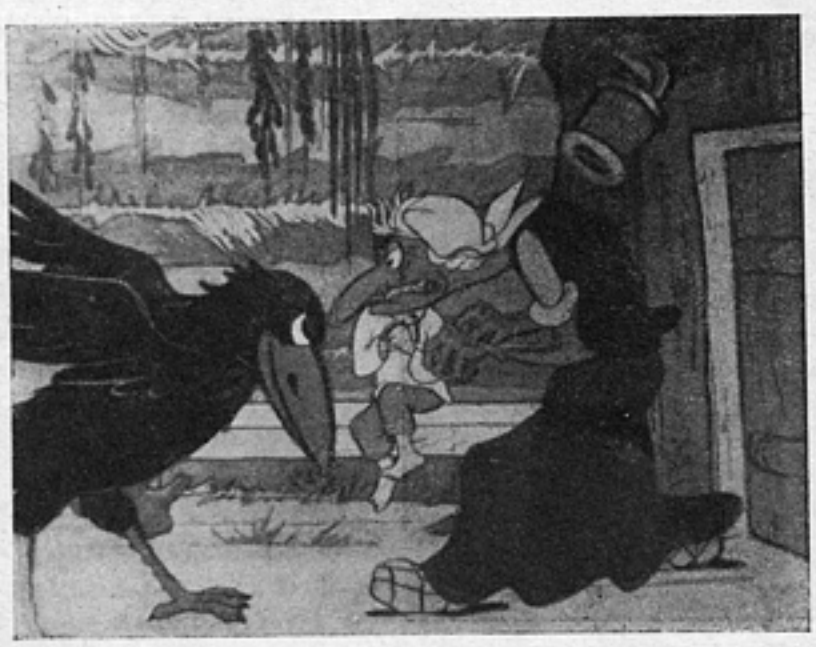
Третья говорит о славных недавних днях — о победоносной войне молодой советской республики про-

«ОХОТНИК ФЕДОР». Режиссер - художник А. Иванов. Союзмультфильм

«ОХОТНИК ФЕДОР». Режиссер - художник А. Иванов. Союзмультфильм

«ТРИ МУШКЕТЕРА»
Режиссер-художник И. Вано. Союзмультфильм

«КУРИЦА НА УЛИЦЕ»
Режиссер - художник П. Сазонов. Союзмультфильм



«ИВАШКО»
Режиссеры-художники В. и З. Брумберг. Союзмультфильм

тив нашествия четырнадцати держав. Последняя страница — о готовности вооруженных сил Советского Союза отразить врага и на удар ответить ударом.

Мы в одинаковой степени приветствуем и инициативу А. В. Иванова, и смелость М. Бабиченко, и мастерство П. Сазонова, сумевшего после фильма «Про Емелю» сделать еще один, очень веселый и занимательный мультфильм «Курица на улице». Фильм учит детей, как надо ходить по улице. Казалось бы, простейшая тема, но стоит посмотреть, как она выполнена, как «играют» все персонажи. Тут и дети-цыплята, и медвежата, и папа-слон, и мама-курица, и медведь с медведицей. У этого фильма есть свой «couleur local», неотделимый от хороших советских произведений.

Все это говорит о том, что не тематика является камнем преткновения для мультипликации. Правильное использование фольклора многонационального Советского Союза будет служить базой художественной мультипликации на многие и многие годы. Полезно напомнить, какое значение придавал фольклорному материалу великий пролетарский писатель Максим Горький: «Народное творчество, которое собственно и называется фольклором, должно быть постоянно нашим материалом...»

Советский зритель хочет видеть на экране современные ему темы,— честь и хвала художникам, которые, не боясь трудностей, берутся за них. Очень остро стоит вопрос о политическом мультшарже. Современная международная обстановка дает богатейший материал для создания политшаржей. Создание политшаржей требует от мультипликационного производства необычайной оперативности и злободневности.

По сравнению с прошлым годом в работе Союзмультфильма произошел заметный сдвиг.

Если в прошлогоднем обзоре нашего журнала указывалось, что Союзмультфильм стоит на ложном пути некритического подражения зарубежным образцам, что тематика фильмов из рук вон плоха, то в этом году наряду с ошибками мы уже можем отметить и достижения.

Союзмультфильм имеет все предпосылки, чтобы хорошо работать: у него есть талантливые, знающие люди. Союзмультфильм показал в своей годичной продукции высокую технику мультипликации.

Попрежнему остается неразрешенным вопрос о цветных мультипликациях. Плохо обстоит дело с продвижением мультипликации на широкий экран; она попрежнему демонстрируется только на детских экранах. Но это — вопрос организационный, и он должен быть разрешен Комитетом по делам кинематографии.

Культура детали в кино

И. Вайсфельд

Деталь — вещь, подробность обстановки, конкретная, пластически выраженная характеристика действующего лица — всегда занимала внимание кинематографистов, особенно в немом кино.

Деталь в ее драматургической функции — одно из сильных выразительных средств, оставляющих глубокое впечатление на зрителя. Но не только этой функцией ограничивается ее значение. Уменье владеть деталью — это уменье видеть мир на близком расстоянии, во всей его неповторимой конкретности. Чем зорче, чем острее глаз художника, чем он наблюдательнее, тем ярче созданное им изображение, способное произвести впечатление на зрителя (читателя). Конкретно-чувственная, наглядная, непосредственная форма отражения действительности вообще является специфической формой всякого искусства. Не кинематография открыла деталь — истоки ее в других видах искусства; конкретная деталь возникла и возникает вместе с появлением слова на листе бумаги у писателя и краски на холсте у художника.

Возьмем примеры, наиболее близкие драматургии.

Одна из особенностей реалистического романа — тончайшая разработка сцен, которые имеют решающее значение для развития характеров и событий. Внешний облик, обстановка, поведение героев — каждая подробность предстает перед читателем во всей наглядности, пластической ощутимости.

Так, например, разработана шестая глава «Красного и черного» Стендаля («Скука»). Здесь происходит встреча Жюльена Сореля — сына деревенского плотника, поступающего воспитателем детей в провинциальный аристократический дом, и г-жи де-Реналь, которая со страхом ожидает появления приглашенного ее мужем воспитателя.

Приводим отрывки из начала главы.

«С живостью и изяществом, свойственным ей, когда на нее никто не смотрел, г-жа де-Реналь выходила через застекленную дверь из гостиной в сад, как вдруг заметила у ворот фигуру молодого крестьянина, почти мальчика, крайне бледного и заплаканного. Он был в белоснежной рубашке, а на руке держал чистенькую куртку из лилового ратина.

Лицо у этого юного крестьянина было такое белое, а глаза — такие кроткие, что г-жа де-Реналь при свойственном ей несколько романтическом складе уже вообразила сперва, что это, быть может, переодетая девушка, явившаяся к г-ну мэру с каким-нибудь ходатайством. Она почувствовала жалость к бедному созданию, которое остановилось у ворот и очевидно не решалось протянуть руку к звонку. Г-жа де-Реналь направилась к нему, забыв на мгновенье горькую печаль, вызванную у нее предстоящим появлением воспитателя. Жюльен, стоя лицом к воротам, не видел, как она подошла. Он вздрогнул, когда нежный голос произнес над самым ухом:

— Что вам надо здесь, дитя мое?

Жюльен быстро обернулся и, пораженный взглядом г-жи де-Реналь, исполненным ласки, забыл отчасти свою робость. Вскоре, изумленный ее красотой, он забыл все, даже цель своего прихода.

Г-жа де-Реналь повторила свой вопрос.

— Я пришел поступать воспитателем, — сказал он ей, наконец, устыдившись своих слез, которые он тщательно вытирал.

Г-жа де-Реналь смутилась; они стояли теперь почти совсем рядом и разглядывали друг друга. С Жюльеном еще не случалось, чтобы существо так нарядно одетое, а особенно женщина с таким ослепительным цветом лица, ласково с ним беседовала. Г-жа де-Реналь глядела на крупные слезинки, задержавшиеся на очень бледных сначала, а теперь сильно раскрасневшихся щеках юноши. Затем она расхохоталась, как легкомысленная молодая девушка; она трунила над собой и не могла опомниться от счастья. Так это и есть тот самый воспитатель, рисовавшийся ей грязным и дурно одетым священником, который будет ругать и сечь ее детей» (стр. 41—42).

Удивительная ясность и картинность изображенной Стендалем сцены передает едва уловимые оттенки поведения Жюльена Сореля и г-жи де-Реналь, заставляющие читателя вновь и вновь возвращаться к описанию этой встречи, когда каждый ее штрих приобретает особый внутренний смысл в свете дальнейших событий. Стендаль не случайно напоминает здесь о «романтическом складе ума» г-жи де-Реналь. Этот мотив играет большую, пожалуй главенствующую, роль не только в ее отношениях с Сорелем, но и во всем построении «Красного и черного». О бессилии романтической души, способной на возвышенные, героические поступки, какие знала когда-то французская история, бессилии среди лицемерия, ханженства, подлости французского общества, об утрате волевого начала романтической одухотворенности говорит Стендаль. Он не спасает Жюльена Сореля от гильотины. И м-ль де-ла Моль, как некогда Медичи, во мраке грота хоронит голову своего возлюбленного. Эту мысль Стендаль выражает не только чисто беллетристически — описанием состояния героя, — но и в видимых характеристиках.

Без преувеличения можно сказать, что этот отрывок романа, не утрачивая своего внутреннего смысла, мог бы быть изложен драматургически, как пластически решенный эпизод.

Внимательное чтение обнаружит в нем превосходные оттенки человеческого поведения и незаметные детали, его характеризующие. Костюм Жюльена Сореля и лиловая куртка в его руках не только объясняют характер, призвание молодого человека и впечатление, которое он произвел на собеседницу, но эта деталь продолжает свою жизнь в романе и дальше как психологический и сюжетный мотив. Г-н Реналь, встретив затем Жюльена, дает ему новое платье, чтобы воспитатель появился перед детьми в достойном виде. Новое платье стесняет школьника: впервые в жизни он сменил деревенскую куртку на сюртук. По этому поводу происходит объяснение. Застенчивость и горестное состояние Жюльена выражены в слезах, в нерешительности, какую он проявил, когда нужно было протянуть руку к звонку.

Из этих примеров складывается целостное впечатление о событии, которому посвящена глава. Это событие — знакомство двух героев романа — изображено Стендалем не локально: каждый его штрих облегчает понимание всей картины великой трагедии. Бальзак особенно ценил это свойство пера Стендаля.

«Он не взялся, — писал Бальзак о другом произведе-

нии Стендаля, — за полное описание битвы при Ватерлоо, он прошелся по арьергарду и дал два-три эпизода, рисующие поражение; но столь мощен был удар его кисти, что мысль наша видит больше: глаз охватывает все поле битвы и картины великого разгрома».

Другой пример тонкого решения исходного положения трагедии на выразительной детали можно привести из современной английской литературы. В первом романе «Собственник» из «Саги о Форсайтах» Гелсуорси рисует сцену появления архитектора Босини в доме Форсайтов. Появление Босини послужило, как известно, началом трагедии для нескольких поколений и ответвлений обширного форсайтовского семейства. Вина Босини заключалась в том, что он ничем не обладал, кроме своей творческой мысли, кроме стремления к счастью. Но этот порыв задушили частная собственность и созданные ею неумолимые законы и этикет.

Вот как описывает Гелсуорси реакцию Форсайтов на появление Босини, показывающую их вражду ко всему, что не от Форсайтов и не от их круга.

«Босини явился с официальным визитом к тетям Энн, Джули и Эстер в мягкой серой шляпе, к тому же далеко не новой, в какой-то пыльной, бесформенной штуке... Тетя Эстер (очень близорукая), проходя через маленький неосвещенный холл, хотела согнать шляпу со стула, приняв ее за бродячую кошку...»

Дальше Гелсуорси пишет: «...Подобно художнику, который старается отыскать какую-нибудь выразительную мелочь, воплощающую в себе характеристику ситуации или места, или человека, так и Форсайты — бессознательные художники — чисто интуитивно ухватились за эту шляпу. Она-то и была для них той выразительной деталью, мелочью, в которой коренился смысл всего происходящего; каждый из них задавал себе вопрос: «Ну, а вот, например, я — пошел бы я с визитом в такой шляпе?» И каждый отвечал: «Нет».

Деталь, «в которой коренится смысл происходящего», Гелсуорси, обязанный этим своей наблюдательности, выбрал исключительно удачно. Она относится к числу тех деталей, которые, подобно куртке Жюльена Сореля, оставляют неизгладимое впечатление, облегчают читателю все более глубокое проникновение в замысел художника, вводят в мир переживаний героя и событий его жизни, помогают понять общий смысл и концепцию вещи.

Но литература дает и многочисленные примеры локального использования детали.

В «Милом друге», в сцене обольщения Жоржем Дюруа м-ль Вальтер—своей будущей невесты и дочери своей любовницы Мопассан обращает внимание читателя на такую деталь: рыбы с жадностью пожирают крошки хлеба, которые им бросают в бассейн. Это метафорическая деталь. Метафорическая деталь — вещь в ее косвенном осмыслении — широко распространена была в немом кино («Парижский сапожник», «Посторонняя женщина», «Октябрь» и др.). Она восполняла отсутствие важнейшего выразительного средства — слова. В звуковом кино такое использование детали утратило свое значение. В «Милом друге» деталь выступает как один из элементов обстановки и естественно развивающихся событий; здесь нет неожиданности или несовпадения предполагаемой и фактической функции детали или вещи.

Вещь, освещенную с неожиданной стороны и в непредвиденной ситуации, можно встретить в рассказах О. Генри. В известном его рассказе «Последний лист» больная девушка наблюдает из окна, как опадают листья с плюща; она внушила себе, что как только опадет последний лист, она умрет. Время шло, все листья опали, кроме одного: он прочно держался на ветви. Девушка выздоровела. Неожиданный поворот заключается в том, что лист, которому девушка обязана была жизнью, был нарисован жильцом того же дома, посредственным художником, который пожертвовал своей жизнью, чтобы создать то, о чем он мечтал всю жизнь: шедевр искусства. Он совершил свой подвиг, когда узнал о состоянии и надеждах больной. Классическая концовка О. Генри дана здесь не только как сюжетный ход; она рисует людскую печаль, мир тревог, надежд и чаяний маленьких людей.

На переосмыслении вещи строится и другой не менее известный рассказ О. Генри «Дары волхвов». Молодожены решили отметить первое рождество после начала их супружеской жизни. Ее подарок — цепочка для часов, которыми гордился ее муж; он дарит ей гребешки, шпильки — гарнитур для волос; она мечтала о таком подарке. Их возвращение домой с драгоценными преподношениями приносит неожиданность: он, оказывается, продал часы, чтобы приобрести гарнитур, она продала парикмахеру свои косы и на вырученные деньги купила цепочку. Трогательное несовпадение послужило поводом для обрисовки отношений между молодыми людьми: праздник не омрачен, он говорит, что такой она еще больше ему нравится. Трогательное, немного печальное, немного забавное происшествие.

И деталь в рассказах Генри — не только объект сюжетной активности, направленной к непредвиденному переосмыслению, но и мотив, характеризующий настроение, атмосферу.

Несколько иную жизнь получает вещь у Чаплина. Мы не говорим об общей концепции его фильмов. Но частное, поэпизодное использование вещи строится на несоответствии — это обусловлено комедийным характером его картин. Как известно, ключ существует для того, чтобы завинчивать гайки; но когда Чаплин, потерявший у конвейера рассудок, вылетает на улицу и начинает автоматически упражняться на пуговицах платья прохожей («Новые времена»), это смешно и трагично. Когда Чаплин, поедая вермишель, начинает уплетать серпантин, спустившийся с потолка, или проглатывает свисток, продолжающий свистеть в его животе, — это комедийный прием несоответствия. На нем строится большинство комедий.

Подобных примеров из звукового кино можно привести много. Несоответственное использование вещи и переосмысление детали в ее сюжетном движении, углубляющее характеристику действующих лиц, могут и должны найти в кино широчайшее распространение. Литературная традиция и в этом отношении может быть весьма плодотворной.

Особенно выразительные примеры дает новеллистическая литература. Часы в «Матео Фальконэ» Мериме — великолепная сюжетная и смысловая деталь, на которой покоится большая тема о человеческом благородстве, страстности и не знающей преград беззаветности в борьбе за свободу. На отношении к обиходной вещи проверяются человеческие отношения, раскрываются большие идеи, обрисовывается жизнь. Незначительная подробность — часы, но она освобождает замечательную миниатюру Мериме от всякого рационализма и придает ей пленяющую убедительность и простоту.

Говоря о детали в литературе, нельзя не упомянуть о ее чисто сюжетном использовании. На чисто сюжетном движении детали построена вся авантюрно-приключенческая литература — рассказы Конан-Дойля и т. д. Поиски клада, утраченного сокровища, потерянного предмета всегда можно найти в произведениях этого жанра. В этом смысле кино прямо подражало литературе. Без мотива такого рода трудно создать произведение авантюрно-приключенческого жанра в литературе, театре, кино.

Важнее обратить внимание на другого рода использование «тайны» вещи. В «Портрете» Гоголя сюжет взят в

психологическо-драматическом аспекте — для того, чтобы обрисовать картину нравов определенной среды. Традиционный мотив дан здесь как повод и обрамляющая линия, раскрывающие характеры и среду.

В нашей литературе мы знаем произведение юмористики, в котором традиционные поиски утраченной вещи также используются не сами по себе, не как предлог для создания занимательного сюжетного построения, а как мотив, скрепляющий в единое целое отдельные приключения, чтобы создать картину нравов и быта страны. Речь идет о «Двенадцати стульях» И. Ильфа и Е. Петрова. В этом смысле перед кино открываются еще очень большие возможности, потенциальная сила которых у нас еще недостаточно оценена.

Как видим, литература, особенно реалистическая, дает неограниченное количество примеров использования детали в ее драматургической функции: от чисто сюжетного и «метафорического» до чрезвычайно глубокого — как средства характеристики людей, атмосферы, настроения. Можно установить, что чем жизненнее произведение литературы, чем талантливее художник, чем идейнее его творчество, тем многообразнее и богаче подробности и детали, которые он находит для воплощения своих замыслов. Когда Чехов приводит свой знаменитый пример с гвоздем, вбитым в стену в первом акте, чтобы в последнем на нем повесился герой, когда Тургенев говорит, что «талант — это подробность», то нам ясно, что деталь — это общая проблема искусства, это то, в чем обнаруживается всякий подлинный художник. Появление слова в звуковом кино не только не снимает вопроса о детали, но открывает перспективы еще более глубокого творческого ее использования. Драматургия звукового кино при этом осваивает те принципы, которые она находит в прозе, в ее произведениях.

◇

Вопрос о чисто сюжетной функции детали и вещи без ее пластического выражения мы обойдем вниманием. Остановимся на том, как деталь, главным образом вещь, используется в звуковом кино для выражения атмосферы, настроения, для определения характеров и взаимоотношений между действующими лицами.

Возьмем в качестве примера «Хлеб наш насущный» Кинг Видора. Можно не излагать содержание этого произведения. Многие видели его на фестивале, имеется и сценарий, правда, во многом отличный от картины. Напомним лишь, что «Хлеб наш насущный» посвящен описанию жизни супружеской четы американских безработных — Мэри и Джона; он — неудачник и бесплодный мечтатель — неожиданно получает в свое пользование полуразрушенную усадьбу на обширном и диком участке и здесь благодаря стечению обстоятельств пытается организовать силами безработных нечто вроде ассоциации по общинной эксплоатации земли.

Доведенные до предела разорения, подавленные, но сохраняющие еще бодрый и возбужденный вид, Джон и Мэри приезжают к своему убежищу. Двумя-тремя штрихами Кинг Видор дает представление о внешнем облике и настроении своих героев.

Цитирую по сценарию:

«Проселочная дорога. На переднем плане открытые ворота... Чемодан и жалкие пожитки Джона и Мэри лежат рядом на земле».

Здесь автор обращает внимание зрителя на состояние Джона и Мэри, чтобы затем контрастнее выступили их успехи, чтобы точнее определить специфическую обстановку, в которой им приходилось начинать свою деятельность.

Дальше читаем:

«Джон снимает с ворот объявление о продаже, разрывает его на части и бросает...»

Это чрезвычайно существенный момент. Дело в том, что по сюжету угроза продажи участка с торгов не устранена полностью, и действительно участок затем поступает в продажу; но Джон утешает себя, он старается внушить и себе и Мэри, что они — полновластные хозяева своего дома, что об объявлении можно забыть. Объявление, разорванное Джоном, заменяет собой диалог, который, бесспорно, в этом месте был бы менее выразительным средством, чем то, к которому прибег Кинг Видор.

Приведенные примеры — только первые штрихи; чем дальше, тем больше вводит нас Кинг Видор в атмосферу действия.

Джон и Мэри входят в дом. «Пустые комнаты, пыльные, грязные. Несколько обломков старой мебели. В кухне стол, покрытый пыльной клеенкой. Пустые банки и бутылки. Печки нет, — только камин в передней комнате».

Обломки мебели, банки, бутылки — все это передает запущенность обстановки, в которую попали герои. В сценарии не случайно подчеркнуто: «нет печки — только камин»; у камина затем происходят сцены, работающие на ту же тему — состояние людей в необычной для них обстановке.

Весь смысл этой экспозиции заключается в том, чтобы ярче, отчетливее передать настроение героев и их взаимоотношения. Игра здесь идет на несоответствии внешнего облика людей и их намерений с действительными условиями жизни.

В самом деле:

«Гордость Джона уязвлена тем, что ему придется жить в таком месте. Но он старается скрыть это унижение под напускной веселостью. Он бродит по комнатам. Смотрит в окна, вновь осматривает свои владения».

Это состояние Джона передается и в видимых действиях. Когда Мэри начинает передвигать вещи на кухне, Джон с беззаботным видом помогает ей, но, видно, думает он о другом.

«Мэри поднимает тяжелый чемодан и ставит его на стол. Джон делает вид, что помогает ей, но помощь его запоздала», — его мысли были заняты другим. Он, видимо, поглощен думами о своей участи. Так, когда Джон и Мэри подсаживаются к камину, показывается еще одна такого же рода деталь. Джон поджаривает хлеб.

«В это время рука, в которой он держит палочку с сухарем, опускается, и сухарь загорается».

Мэри замечает это. Тогда «Джон старается вытащить горящий сухарик и обжигает себе руку. Затем он извлекает из камина черный обгоревший сухарь, кладет на него пару сардинок, откусывает...». Это происшествие дает повод к возникновению краткой реплики, построенной на подтексте, — реплики, которая снова помогает понять состояние людей. Откусив сухарик, с полным ртом Джон говорит:

«Я очень люблю подгоревшие сухари».

Так вещь, драматургически осмысленная, дает жизнь реплике, тонко решенной, органически связанной с действием. Правильно найденная выразительная деталь неразрывно связана не только со словом, но и со всем комплексом выразительных средств кино и является элементом, помогающим решить какую-то общую тему.

Когда Мэри и Джон ложатся спать на сооруженной ими постели из ветвей, они замечают в крыше дыру; металлический лист, прикрывающий ее, качается от ветра. И эту подробность Кинг Видор использует, чтобы сообщить зрителю, какое развитие получают отношения Мэри и Джона на новом месте. Дело в том, что по мере того,

как положение Джона до переезда сюда ухудшилось, его бесплодное фантазерство все больше раздражало Мэри. На диком, запущенном месте, куда их забросила судьба, отношение Мэри к мужу меняется: она снова приобретает чувство уверенности в его силе и жизнеспособности. И вот звук металлического листа, раскачивающегося на ветру, вся бесформенная, таинственная и страшная атмосфера наводит на нее ужас. Джон успокаивает ее двумятремя словами; он говорит, что никому не позволит обидеть ее. «Присутствие этого большого мужчины — читаем в сценарии — совершенно ее успокоило. Она притихла и закрыла глаза».

Такая деталь вместе с диалогом, поведением действующих лиц входит как органический элемент в комплекс выразительных средств кино.

Когда в усадьбе Джона собираются безработные для совместного использования земли, Кинг Видор показывает, как эти люди с рвением и надеждой начинают работать; в сценарии подчеркивается ритм труда. Но этот подъем также напускной. Люди попрежнему не уверены, они не знали что̀ выйдет из их затеи. Это подчеркивается и деталями. Плуги тащат старые форды и мотоциклы. Кузнец из старой автомобильной рамы делает мотыги. В лесу появляется и падает замертво убитый выстрелом кролик—напоминание о том, чем питаются колонисты. Среди хлама и палаток Джон вывешивает плакат: «Сорок вторая улица». На ритме действия, на смене деталей дается ощущение лихорадочной, но неуверенной работы в колонии. Когда эта подъемная линия эпизода взвинчивается до предела, Кинг Видор обрывает ее, чтобы комедийной сценкой обнажить искусственность этого подъема. Некто Керри внезапно обнаруживает, что в клетке нет семени для канарейки. Купить негде: денежное хозяйство отсутствует в колонии вообще, да и денег нет. Этот момент служит началом сцены: Джон пытается обменять щипцы для завивки волос на картину, на ролик, на будильник и т. д., чтобы добыть требуемую владельцем канареечного семени вещь. Комбинация завершается крахом: у Джона в руках остается чей-то будильник, который некуда сбыть—заколдованный круг. И хотя Керри находит в конце-концов корм для канарейки, конфликт остается. Но Кинг Видор подчеркивает, что это преходящий момент, и тут он становится похожим на своего Джона который занимается самоутешением, внушает себе и другим неправду. Дальше действие сценария перебрасывается в поле.

«Маленькие, зеленые, нежные ростки молодого растения пробиваются на поверхность земли. Растение расправляет свои нежнозеленые листья». Это чисто кинематографическая деталь, крупный план, который невозможен ни в каком другом искусстве. Значение этой подробности в том, что она круто меняет настроение в картине — от мелочей будней к чему-то большому, серьезному, главному. Здесь снова начинается подъем, доходящий до пафоса, и он внутренне оправдан, потому что строится на пластически ощутимых, видимых результатах труда. Чем больше радость, которую обрисовывает Кинг Видор, тем сильнее конфликт, который затем наступает. Первый конфликт— это драма Джона, которого одна из колонисток склоняет к бегству, и второй — продажа участка с торгов. Правда, Кинг Видор этот основной конфликт, как и в первом случае, снимает сюжетно, и здесь снова говорит неправду. Самый эпизод торгов строится на сюжетной находке — колонисты зажимают действительных покупателей участка и сами его приобретают за баснословно дешевую цену (доллар 75 центов). Но решение этого сюжета опять-таки на деталях. Например, на такой:

«Кр. план. Ноги людей из группы, находящейся около первого покупателя. Начищенные до блеска щегольские ботинки первого покупателя почти совершенно затоптаны огромными и тяжелыми допотопными гвоздями буц колонистов. Время от времени, когда кому-нибудь из группы кажется, что первый покупатель собирается заговорить, его ногам достается особенно сильно».

Наконец, отметим третий конфликт сценария. Когда колонисты, спасаясь от засухи, после невероятных трудов проводят по каналу воду к участкам и торжествуют по поводу победы, приток воды из озера неожиданно прекращается: электростанция закрыла шлюзы и отказывается вновь открыть их. Электростанция, принадлежащая, разумеется, собственнику, изображается, как серое, мрачное сооружение.

«Люди пытаются узнать, в чем дело, но запертые ворота и высокий забор, обнесенный колючей проволокой, преграждает им путь...» Изображение электростанции появляется в глубине кадра и увеличивается до огромных размеров, оно движется к переднему плану.

Изображением внешних аксессуаров станции на общем и крупных планах подчеркивается безысходность, невозможность каких-либо коллективных усилий в системе, основанной на частной собственности и эксплоатации человека человеком.

Мы не будем останавливаться на общей концепции сценария Кинга Видора — это рузвельтовская философия, назначение которой нам ясно. Кстати, и конфликт с электростанцией снимается чудом: телеграммой из Вашингтона и выпавшим дождем. Но для той частной неполной правды, которую удалось сказать Видору, им найдены выразительные и яркие краски.

◇

С точки зрения использования детали можно рассмотреть немало выдающихся советских картин. Независимо от жанра, стилевых признаков и материала в большинстве фильмов деталь, вещь находит свое применение в самых разнообразных проявлениях.

Остановимся на фильме «Депутат Балтики», на первый взгляд и не допускающем широкого использования детали, картине разговорной, психологической, построенной на развитии одного образа. На самом деле в этой картине широко и многообразно используется деталь.

В «Депутате Балтики» деталь присутствует прежде всего как элемент, характеризующий обстановку, в которой развертывается действие.

Первые кадры картины — очередь у продовольственной лавки. Среди понурых мужчин и женщин выделяется один человек: он брезгливо относится к толпе, он отчужден от нее, он стоит, поглощенный своими мыслями, не обращая внимание на говор, на дождь, на холод. Это Воробьев. Воробьев не вступает в общение с окружающими. Как передать его состояние? И здесь на первый план выступает деталь.

«В середине очереди одинокий и молчаливый среди говорка окружающих — Воробьев. По черному фетру шляпы текут струйки дождя».

Человек не обращает внимания на дождь, стекающий по шляпе, в этом выражается его сосредоточенность. Авторы обращают внимание на тот же мотив и дальше, когда Воробьев возвращается домой.

«Неподалеку от отряда остановился Воробьев. В руках у него кусок хлеба и завернутые в газету сельди, с которых падают капли рассола».

И дальше:

«Лестница дома Полежаева. Темно. С огарком свечи медленно поднимается Воробьев. Хлеб и свеча в одной руке, селедка — в другой».

Хлеб, свеча — все это не случайные атрибуты, на которых акцентируют авторы. Голод, отсутствие электричества, очередь — все это передает атмосферу времени.

Улицы, магазины, подъезды, прохожие — все это неповторимое, питерское, октябрьских дней 1917 года.

По улице идет трамвай. Это — не инертный фон, а колоритный, запоминающийся элемент, характеризующий время.

«Первый трамвай. Простреленный, разбитый трамвай. Бока помяты. Стекла выбиты и заделаны фанерой; на уцелевших стеклах наклейки афиш и лозунгов. Инвалид этот идет с грохотом, с хрипом, охами и стонами».

Но приведенные выше примеры не только напоминают об обстановке, они создают характеристику персонажа. В очереди Воробьев ведет себя не так, как остальные. Его сосредоточенность — это не собранность мыслителя, одержимого какой-то идеей, а нечто иное, затем раскрывающееся в картине. Гаденькая его душонка обнаруживается в ходе дальнейших событий. Для этого авторы привлекают не один только диалог, но и реплику в сочетании с деталью, или просто деталь и отношение к ней Воробьева.

Когда Воробьев волнуется и как будто совершенно потерял равновесие в столкновении с Полежаевым, ему подносят стакан воды. Одна реплика мгновенно обнаруживает его характер. Воробьев спрашивает: кипяченая ли вода, которую ему предлагают. Вот что интересует Воробьева и в состоянии аффекта. Нужна ли еще более острая и лаконичная характеристика человека и его подлинного состояния?

Воробьев не так одевает и не так носит пальто, как Полежаев, он не так относится к людям и вещам, к миру, как относится великий ученый, — это всюду подчеркивается в сценарии.

Перед лекцией на корабле Полежаев волнуется. В сценарии есть чрезвычайно меткое замечание, в котором ключ к пониманию всей сцены. Полежаев, «как студент перед трудным экзаменом». Отсюда его волнение: он снимает пальто, поправляет галстук, вынимает платок и, не зная что с ним делать, обратно кладет в карман.

Ему противопоставляется Воробьев.

«Воробьев сидит в пальто, равнодушный и саркастически улыбающийся». Как уместна по отношению к этому человеку ироническая учтивость матроса Куприянова, хорошо понимающего, что это ложь, будто Воробьев из-за зубной боли не читает лекции... Куприянов подает шалфей Воробьеву: «Прополощите... от зубов...»

Как работнику науки Воробьеву вручают на корабле буханку хлеба и сахар (усиленный по тому времени паек).

«Воробьев подумал, взял хлеб и сахар, не поблагодарил и спустился на берег», — написано в сценарии. После этого Воробьев направляется на квартиру Полежаева. Марии Александровне, жене Полежаева, Воробьев оглашает свою громкую декларацию о разрыве с Полежаевым, ставшем на сторону революции.

«Дмитрию Илларионовичу передайте, что дальнейшую заботу о его книге я с себя снимаю», — заканчивает Воробьев. И здесь, как в эпизоде со стаканом кипяченой воды, авторы снимают напускной пафос Воробьева, показывая его отношение к бытовой детали.

«Воробьев не смотрел больше на старуху, окаменевшую в кресле, и пошел к двери. Потом вдруг вспомнил, что забыл хлеб и сахар на столике, подошел, взял и вышел. Дверь со стуком закрылась за ним».

Одновременно с этим в сценарии показывается отношение Полежаева к такой же буханке хлеба, преподнесенной ему Куприяновым. Противопоставление реакций Полежаева и Воробьева на этот знак благодарности матросов может показаться иллюстративным: обнажается прием. Но такой упрек был бы догматическим. Поведение того и другого персонажа в сценарии вытекает из сущности их характеров и отношения к действительности. Естественно и закономерно поэтому, что Полежаев не равнодушен, он взволнован вниманием своих новых слушателей и в первую минуту никак не хочет принять полагающийся ему паек. Затем в сценарии обе линии отношения к подарку скрещиваются, чтобы до конца раскрыть поставленную тему.

После ухода дворника «Мария Александровна растеряна. Она смотрит на хлеб и на сверточек с сахаром, лежащие на столе, и всплескивает руками.

— Боже мой, он забыл хлеб.

— Кто забыл хлеб? — недоумевает старик, глядя на свой паек.

— Не знаю, — растерянно говорит Мария Александровна и вдруг не выдерживает. Вся напускная веселость улетучивается, как дым».

Для завершения характеристики Воробьева в сценарии показано отношение бывшего ученика Полежаева к рукописи профессора, об издании которой он должен был позаботиться и которая потеряла для него всякий интерес, когда оказалось, что Полежаев стал на сторону революции.

На собрании саботажников Воробьев швыряет рукопись Полежаева, когда тот обвиняет его в краже.

«Рукопись рассыпается на сотни колышащихся листков, медленно падающих на пол. Зал замер. Первым движением профессора, обезумевшего от волнения, было кинуться подбирать листки, но в ту же минуту он необыкновенным усилием воли сдержал себя».

Уже одни эти примеры, характеризующие Воробьева, достаточны для того, чтобы понять закономерность и неизбежность разрыва с ним Полежаева. А ведь вещь, деталь — не самое сильное, выразительное средство. Но вместе с диалогом, композицией, второстепенными персонажами, обстановкой и деталь превращается в яркое и обогащающее средство характеристики людей. Благодаря детали характеристики приобрели необходимую полноту, яркость, жизненную убедительность.

В «Депутате Балтики» деталь помогает не только характеристике человека, но и служит мотивом к построению внутриэпизодного конфликта. На отношении к вещи и окружающей обстановке построен такой блестящий эпизод картины, как обыск.

Матрос Куприянов, производящий обыск в буржуазных квартирах для конфискации припрятанных излишков, попадает в квартиру Полежаева. Куприянов сразу же оказывается в необычайно озадачивающей его обстановке кабинета ученого.

«Кабинет Полежаева. Большое окно. Стен нет, есть полки с книгами от пола до потолка. Книгами завален стол. Книги лежат на полу. Раскрытая книга лежит в кресле перед столом. На столе керосиновая лампа. В той стене, где окно, портреты Дарвина, Менделеева и его собственный. В углу, у двери, небольшой раскрытый сейчас шкаф с его одеждой».

Это — общая характеристика необычной обстановки. Затем каждая из вещей начинает жить своей жизнью по мере развертывания действия.

Куприянов объявляет о своей задаче. Свирепея от собственного неумения ясно выразить свою мысль, «с последней фразой он подошел вплотную, взял огромный карандаш и стукнул им по столу, как бы поставив точку.

Полежаев не в шутку разозлился и, видно, не столько на слова и приход, сколько на тон матроса и на его стук по столу».

Этот момент создает крутой поворот в развитии эпизода. Полежаев отчитывает Куприянова и неожиданно тоном приказа предлагает ему садиться.

«На секунду Куприянов растерялся от крика. Он привык к тому, что буржуа пугались его и немели при виде

его пулеметного пояса и нагана. Чуть ошарашенный приемом, Куприянов машинально стал опускаться в кресло».

Внутриэпизодный конфликт здесь строится на неожиданном смещении ролей: Полежаев ведет себя так, как примерно мог бы себя вести Куприянов, меняясь с ним положением. Это предопределило все дальнейшее поведение обоих персонажей.

Растерянный Куприянов садится в кресло прямо на рукопись, снова вызывая гнев профессора.

«Куприянов взял с кресла папку с листами рукописи и держит, не зная, что с ней делать» — его растерянность сделалась еще большей.

Когда Полежаев предложил ему положить рукопись на стол, «Куприянов неловко повернул папку и несколько листиков упало на пол... Полежаев поднял листики, вырвал папку из рук вконец ошеломленного матроса и положил ее на стол».

Положение теперь настолько меняется, что Полежаев раздражается, почему Куприянов сидит, а не обыскивает. Но Куприянов не обыскивает потому, что он занят поисками удобного выхода из создавшегося положения.

Положения не спасает вызвавшая недоумение матроса мантия Полежаева, которую он удивленно рассматривает. Наконец, чтобы скрыть свое смущение, Куприянов вырывает папиросу изо рта второго матроса и выходит. И здесь в репликах «обыгрывается» фигурировавший в начале эпизода карандаш, по поводу возможности похищения которого ворчит Полежаев.

Обескураженный Куприянов остановился на площадке лестницы... Белая дощечка на двери привлекает его внимание.

«Он зажег спичку, сунул отнятую папиросу в рот и долго, пока горит спичка, разглядывает эмалированную надпись. Спичка догорает. Он спешно закуривает».

Так заканчивается эпизод. Его значение. прежде всего, конечно, в диалоге. Но обстановка, вещи, детали обостряют конфликт, объясняют психологическое состояние людей. Вещь здесь постоянно соотносится со всеми остальными элементами действия и необязательно дается в чистом виде, как, допустим, в немой «Парижанке», где непотухшая трубка на полу говорит о смерти ее владельца, сидящего в кресле. Нет, в «Депутате Балтики» кадр с изображением вещи не существует самостоятельно, в виде компенсации недостающего выразительного средства — звука. Вещь, деталь существует здесь в динамическом, активном взаимодействии, со всем комплексом выразительных средств.

Вещь в кино не только влияет на сюжетику и характер действующих лиц, но часто служит средством для передачи настроения эпизода.

В «Депутате Балтики» так построен эпизод возвращения счастливого Полежаева домой. после лекции на корабле, в день своего 75-летия. Полежаев не встретил дома гостей — они его предали.

Когда он входит, его поражает, что «вешалка в прихожей пуста. Он снимает пальто и шапку, незаметно кладет хлеб на стол и идет в пустую столовую, где накрыт нетронутый стол на двенадцать персон». И дальше: «Он греет руки над лампой. Мария Александровна с большим пуховым платком в руках выходит из кабинета».

Одиночество. Тема одиночества и волевой собранности Полежаева выражена в многообразных деталях, умножать количество примеров которых не стоит. Они оставляют неизгладимое впечатление, потому что великолепно передают настроение.

И когда Полежаев поговорил по телефону с Лениным— изменились атмосфера, настроение, интонация в поведении действующих лиц. Один победный марш Полежаева, зажигающего электричество во всех комнатах, незабываем.

Настроение одиночества сменилось настроением подъема, радости, вдохновения.

И та же обстановка, которая раньше нагнетала грусть, изменилась радикально.

По сценарию:

«Давно не полагавшийся в квартирах ток ударил в люстры, в бра, в настольные лампы... Бокалы на одиноком столе начинают сверкать, и свечи кажутся жалкими...»

Направляясь в сарай за дровами, Полежаев с топором в руках встречает на лестнице Бочарова, своего истинного друга. С его приходом «бездействующий до сих пор стол вдруг пригодился. Печка уютно потрескивает. Появляются флотский хлеб, сахар, бочаровские закуски из мешка...» и т. д.

Не только диалог и поведение действующих лиц, все детали эпизода подчинены одной задаче, тема которой— торжество жизни.

Чтобы закончить обзор использования детали в «Депутате Балтики», укажем на удачное место, найденное в нем для американского приема, самостоятельно и интересно использованного в сценарии. Речь идет о револьвере, с которым не расстается Бочаров, большевик, ученик Полежаева.

Бочаров прямо по приезде из сибирской ссылки приходит в университет в день, когда саботажники устроили обструкцию Полежаеву и не явились на экзамен.

Явился только Бочаров. Он должен предъявить профессору свой матрикул.

Вот как описан этот момент в сценарии:

«Бородатый студент полез в глубину брючного кармана отыскивать документ. Он вытащил и положил на стол какую-то веревочку, потом кисет с табаком, трубку, потом также спокойно, как трубку, вытащил и положил на стол револьвер и, наконец, матрикул, замасленный, истрепанный, но еще живой свидетель его прошлой незаконченной студенческой жизни. Полежаев чуть покосился на револьвер. Этот инструмент в стенах университета, за его столом, за зачетом — это была какая-то неожиданная ситуация». После этого следует радостное узнание Полежаевым своего ученика.

Этот же кисет и этот же револьвер в иной, совершенно противоположной, неожиданно переосмысленной функции появляются на собрании саботажников. Саботажники не подчиняются Бочарову, предлагающему им разойтись.

«Бочаров, чуть волнуясь, хочет достать трубку. Он достает сначала кисет, потом револьвер, перекладывая его в другой карман... Вид револьвера был достаточным, хотя и невольным аргументом. Бочаров уже посреди зала.

— Я уверен, что многие здесь по недоразумению. А злостных прошу не сердить меня.

Все покидают зал, скопляясь у запасных дверей».

Дело здесь не в эффектном сюжетном ходе: благодаря таким деталям между зрителем и действующим лицом устанавливаются близкие, сердечные отношения.

Как мы видим, психологическая, разговорная картина дает примеры самого разнообразного использования детали, «работающей» на характер, настроение, обрисовку атмосферы.

Как и в «Депутате Балтики», кино знает примеры прямого использования детали в ее психологической функции.

В «Чикаго» героиня сценария Рокси после суда идет по улице.... Она, стоявшая в центре внимания прессы, теперь утратила для нее всякий интерес, сенсационным стал поступок другой женщины. Рокси никому не нужна. И когда она идет по улице, мы видим крупным планом у ее ног выброшенную газету с ее портретом. В этом лаконизме — огромная сила выразительности.

В том же «Чикаго» дается вещь в ее психологическом переосмыслении. Черные чулки Рокси в начале картины, в руках у ее мужа служат знаком, характеризующим еще незнакомого зрителю персонажа (Рокси еще не появлялась). Во втором случае черные чулки, вывешенные на двери при виде появившегося у входа кредитора, выполняют другую сюжетно смысловую функцию: агент, увидев траур, не смеет войти в дом. В третьем случае, уже после того, как Рокси совершила убийство, она снимает траур. Эти броские, яркие подробности остаются в памяти годами; они осмыслены, ценны для характеристики образа. Детали такого типа в отличие, например, от метафорических могут вполне найти свое применение в говорящем кино.

В «Небоскребе» девушка замечает на столе у героя свой портрет: значит, он думает о ней. Молодой человек, скрывающий от нее свое подлинное чувство, замечает этот взгляд. Как быть? Он стряхивает пепел с папиросы на портрет: это не что иное, как пепельница, — как бы говорит он.

В сценарии «Миллиардерша» Авдеенко показывает драму Веры Кохановой, потерявшей любимого ребенка. Авдеенко не разъясняет и не информирует (а, как известно, многие авторы заражены этим «разъясненчеством»), а раскрывает внутренний смысл и содержание трагедии. И здесь деталь оказалась уместной: она подчеркивает психологическое состояние матери. Ребенок уже умер, но вещи, которые ему принадлежали, окружают Коханову, они еще живут; напоминая о несчастье, они приобрели новый смысл. Коханова вся сосредоточена на свершившемся.

Цитирую:

«Голые ребра детской кроватки, черный провал сетки. Ненужный, наводящий печаль, висит над кроваткой матерчатый коврик с шишкинскими медвежатами.

Две женщины понуро стоят над опустевшей кроватью».

Няня собирает ставшие уже ненужными вещи. Она «трогает руку Кохановой и кивает на шишкинский коврик:

— Тоже...

Вера Васильевна бережно проводит рукой по коврику и кивает. Няня поспешно сдирает холст, складывает его вчетверо. Вера Васильевна закрывает лицо руками...»

И дальше:

«Няня берет с диванчика большую резиновую куклу и задумчиво смотрит ей в глаза:

— И везде твой след, твоя дороженька...

Вера Васильевна выхватывает куклу, прячет ее на груди и убегает...»

В квартиру звонит Колоколов — впервые после смерти ребенка Коханову навещают.

«Вера Васильевна сидит на полу перед раскрытым чемоданом, полным кукол, игрушек. Перекладывает, кропит слезами».

Входит няня. Молча закрывает чемодан, щелкает замками, засовывает его глубоко под кровать. Энергично поднимает Веру Васильевну.

Такую же психологически смысловую функцию выполняет деталь в сценарии «Садовник» Леонова. В эпизоде появления Отшельникова Леонов дает следующую выразительную деталь. Отшельников просит разрешения сесть на свободный стул, — а мы знаем, что это место предназначалось Василию, приезда которого семья ждала и по поручению которого приехал Отшельников. Его просьба создает короткую паузу. Пауза, взгляды, устремленные на стул — великолепная психологическая деталь, объясняющая отношение семьи к Василию.

В «Садовнике» же прекрасно использована отсутствующая, невидимая, сообщенная деталь. Сначала мы видим сцену предательства Пыляева, затем он рассказывает о ней, перевирая и путаясь, чтобы скрыть предательство. Пыляев, после того как он описал пустоту комнаты, в которой он находился и, забыв об этом, живописует свой «героизм»: чтобы поразить противника, он бросил в него... но что он бросил? В комнате ничего не было. Пыляев не знает, что сказать, сбивается.

Здесь, в этом примере, зрительное изображение, пластическая деталь неразрывны с диалогом и сюжетным ходом, и создают любопытное сочетание.

В том же сценарии Леонов делает попытку провести через весь сюжет одну психологически сжатую характеристику: папиросы Пыляева. Пыляев сразу по приезде открывает портсигар — в нем три папиросы, в одной из них спрятана вражеская записка. Затем через некоторое время в его портсигаре мы видим две папиросы. Наконец, остается одна, с запиской. Пыляев вытряхивает табак из гильзы и прячет записку. Наконец, в четвертый раз показывается пустой портсигар — в него попадает вода; на дожде Пыляев ждет своего сообщника из-за рубежа — ему хочется курить, но уйти нельзя.

Постоянная игра на пыляевском портсигаре — не плохая деталь, особенно ценная потому, что она рефренно построена. Но, к сожалению, она лишена всяких ассоциаций. Потому что самый образ Пыляева в сценарии — наиболее туманный, бесплотный; действия и поступки его неразборчивы. И папироса поэтому служит не дополнительной характеристикой решенного в основном образа, как это должно было быть в этом случае, а знаком человека, простым напоминанием о его сюжетной функции. Деталь с папиросой была бы полноценной в общей системе средств, характеризующих человека, а не в своем самоцельном существовании.

Между тем такой принцип использования детали весьма распространен — его мы находим, например, в сценарии Филимонова и Спешнева «Самолеты идут на Восток». Сценарий этот читается с большим увлечением, конструктивно он выверен, насыщен превосходными кинематографическими деталями. Но через некоторое время после прочтения обнаруживаешь, что в памяти остается не образ летчика, который положен в основу сценария, а преимущественно детали, удачные штрихи, счастливые находки, интересные сами по себе, вне зависимости от жизни и деяний героев сценария.

Работа Филимонова и Спешнева оставляет читателя бездумным, она скорее способна удивить тем или иным ходом, но не заставит задуматься о судьбе изображенных людей. В этом смысле «Самолеты идут на Восток» — американский сценарий. И поэтому действительный профессионализм, который в нем имеется, как будто существует для того, чтобы искупить бедность образов и статичность мысли. Детали, на которых с большим мастерством играют Филимонов и Спешнев, не помогают ввести читателя во внутренний мир произведения, а скорее отгораживают от него. Это — яркий и цветистый занавес, но он так и не раскрывается, чтобы показать, какое интересное зрелище скрывается за ним.

Филимонов и Спешнев учились на опыте западного кино. Но вот в одной из заграничных картин встречается такая деталь, которая заставляет зрителя довообразить, домыслить события и судьбы людей. Он и она — молодые люди — долго добивались возможности счастливой и безбедной жизни. Наконец, эта возможность открылась: как полагается в таких случаях, молодой человек неожиданно получил от умершего в Европе дядюшки наследство.

Он отправляется на пароходе за своим богатством; наступает разлука — радостная, потому что она обнадеживает героев. Пароход отходит. Крупно, на спасательном круге, висящем на борту, видна надпись: «Титаник». Как известно — этот пароход совершил один рейс и потерпел крушение. Деталь заменяет целые сцены: кораблекрушения, бедствия, горя. Все это довоображает зритель, у которого рождаются бесчисленные ассоциации, заставляющие наново пересмотреть все, казавшиеся тривиальными, предыдущие события.

Детали сценария «Самолеты идут на Восток» бро́ски, но не ассоциативны — они не похожи, если уже сравнивать с иностранным кино, на его действительно интересные, ставшие классическими, примеры, потому что эти детали не вытекают из центральной задачи сценария.

Имея в виду спектакль, Станиславский писал о роли детали в связи с сверхзадачей: «Общая связь с ней (сверхзадачей. И. В.) и зависимость от нее всего, что делается в спектакле, так велики, что даже самая ничтожная деталь, не имеющая отношения к сверхзадаче, становится вредной, лишней, отвлекающей внимание от главной сущности произведения» («Работа актера над собой», стр. 514).

Деталь должна возникать из наблюденных автором явлений действительности. В противном случае она превращается в прием.

Это — вопрос не только драматургии, но и режиссерского осуществления. У нас известны режиссеры, которые любят и ценят деталь, может быть даже не задумываясь над ее теоретико-эстетическим значением, потому что это им подсказывает их художественное чутье, является свойством их режиссерского мышления. К таким особенно остро ощущающим деталь режиссерам относятся, например, Козинцев и Трауберг, братья Васильевы, Дзиган, Ромм, Барнет, Герасимов, Хейфец и Зархи, которые подхватывают каждую сценарную находку такого рода. В их картинах деталь делает более убедительной характеристику действующего лица или события, придает им житейскую правдивость и непосредственность, заставляющую зрителя поверить до конца в происходящее. Без такой неизбежной конкретизации образа в говорящем кино возникает резонерство.

Можно считать за правило, что детали не сопутствуют тем персонажам, которые не удались в своем существе: образ, не увиденный художником, не находит и своего пластического воплощения. Может быть и так, что автор и режиссер по-настоящему ощутили лишь один кусок экранной жизни героя — и именно в этом куске мы найдем внутренние и убедительные подробности. И если образ решен в целом — деталь возникает в самых разнообразных видах в зависимости от жанра и темы картины, характера действующего лица — всюду, где это подсказывается естественным ходом событий.

Как нельзя более удачно использована деталь, например, в «Комсомольске», в сцене ссоры Макаровой и Новосельцева. Тарелка, которую он держит над спящей женой, чтобы уберечь ее от капель, падающих с потолка, — это прекрасная характеристика состояния Новосельцева, она и служит подготовкой предстоящей ссоры.

В «Депутате Балтики» настроение Полежаева выразительно передает один кадр: Полежаев неудачно пытается вдеть нитку в иголку.

В «Выборгской стороне» выступление адвоката на суде обогащено такой деталью: по мере того, как адвокат расходится и растет его нахальная самоуверенность, он снимает постепенно шляпу, пальто, кашне, галоши; затем когда впечатление от его речи приобретает неожиданный оборот, он вновь облачается. Там же в «Выборгской стороне» много деталей, связанных с Максимом (его разговор с Бугаем по поводу гранаты, после заседания в банке, деталь с плакатом и др.).

В «Возвращении Максима» одна из лучших сцен — в биллиардной — вся построена на игре вещью.

В «Окраине» Барнет при помощи детали комедийно снимает напряженность сцены прощания: когда аппарат отъезжает, зритель обнаруживает, что на ремешке, привязанном к руке женщины, в воздухе висит собачонка.

В «Мы из Кронштадта» превосходно передает состояние людей одна подробность, — когда матросы делят буханку хлеба при помощи веревки.

В «Волочаевских днях» выразительно работает лаконичная, правильно взятая деталь: метла в хвосте уходящего поезда с интервентами, которых советский народ выбросил со своей земли. Эта деталь ассоциативна, она четко выражает центральную мысль картины.

В «Чапаеве» сцена, «где должен быть командир», строится на игре Бабочкина с картошкой, которую он расставляет по столу.

В театральной постановке «Павел Греков» применена типичная для кинематографа деталь: термос, который мы сначала видим у Ковалева в Средней Азии, появляется снова по прошествии четырех лет в Москве — деталь, снова сближающая зрителя с героем, с которыми он давно не виделся.

В сценарии «Романтики» Ермолинского и Столпера должна быть отмечена деталь со стаканом воды, который выливает Снейдерс, чтобы показать, что он издевается над лейтенантом: эта подробность лишь подчеркивает волевые качества, выдержку, хладнокровие и уверенность лейтенанта.

В сценарии «Первая конная» Вишневского имеются подробности, обогащающие образы людей этого талантливого и яркого сценария: револьвер и записка, которую получает Петро Таран от Сталина и которая затем служит основой для развертывания действия и жизненно-убедительного диалога (причем характерно, что подробности в этом сценарии принадлежат всем действующим лицам, кроме одного Найды: Найда — персонаж иллюстративный в своей основе).

Культура режиссерской детали у нас недостаточно развита. Сколько есть еще картин, похожих одна на другую, в которых герои «входят» и «выходят» только затем, чтобы продекламировать куски текста!

Правильно поступает режиссер Сергей Герасимов, когда он с начинающими актерами репетирует не куски пьес, как это принято обычно на первых курсах актерских школ, а работает над прозаическими произведениями, где, кроме диалога, актер находит описание и обстановки, и внешнего облика человека, и деталей его поведения. Когда такая репетиционная работа сочетается с выработкой умения наблюдать поведение человека в жизни, актер (да и режиссер) воспитывает в себе способность лучше видеть сценарий и заложенные в нем возможности.

◇

На примерах литературы, театра, кино видно, какое огромное значение имеет подробность в широком смысле этого слова. Не натуралистическая бытовщина — следствие художественной беспомощности и неумения увидеть жизнь в ее движении и развитии, а тонкая конкретность описания и действия, из которой складывается реальная картина, созданная воображением художника. В театре и кино особую роль играет деталь интонационная, мимики, жеста, движения. Деталь в этом смысле — предмет особого рассмотрения, требующий обширного исследования, основанного раньше всего на анализе актерской игры.

Здесь мы остановили внимание читателя на одном виде детали — на вещи, предмете обстановки. Но даже при таком ограничении темы обнаружились широкие, буквально неисчерпаемые возможности использования детали в ее драматургической функции.

Если произвести (весьма условно, конечно) классификацию приведенных примеров, то можно установить следующие формы и виды использования вещи в кино.

Чаще всего вещь используется как признак, характеризующий обстановку, атмосферу действия. От литературного примера (шляпа Босини—в романе Гелсуорси) до психологической кинокартины (хлеб, свеча, трамваи — в «Депутате Балтики») вещь помогает читателю, зрителю понять, по выражению Гелсуорси, «смысл происходящего», проникнуться атмосферой изображаемого времени (1). Независимо от времени, которому посвящена картина, вещь, предмет обстановки неизбежно вводятся для характеристики эпохи. Особенно выразительно в этом плане используется деталь в таких картинах, как «Великий гражданин» (плакат в кинотеатре во время собрания, объявления на перроне и пр.), «Трилогия о Максиме» и др. Вспомним хотя бы в «Выборгской стороне» обстановку заседания совета: «Выборгский районный совет. Хаос и нагромождение: только что переехали. Все смешалось — мебель, папки с делами, знамена, ящики с патронами; поломанная пишущая машинка соседствует с пулеметом, табуреты — с лентами лозунгов».

Вещь дает не только общую характеристику обстановки, но и служит мотивом, создающим и усиливающим внутриэпизодный конфликт (2). Так например, сцена обыска у Полежаева в «Депутате Балтики» построена на столкновении Куприянова с необычным миром вещей. Такое использование детали распространено во многих картинах (например, «в «Обломке империи»: реакция на мир человека, к которому вернулось сознание после Октябрьской революции).

Вещь часто подчеркивает психологию героя, напоминает о развитии его характера, служит знаком его состояния (3). Так используется вещь в «Небоскребе» и «Чикаго». Исключительно выразительные, лаконичные и простые детали, объясняющие состояние героя, имеются в «Депутате Балтики». Обыденные детали подчеркиваются в такой момент и с таким акцентом (преимущественно крупным планом), что они вызывают аплодисменты всего зала (Полежаев, надевающий галоши и, на укрупнении, уходящий от аппарата; Полежаев в кашне перед отъездом на заседание Петросовета приказывает растерянному Бочарову завязать кашне узлом; Полежаев надевает галстук и т. д.).

Иногда деталь выступает как возмещение диалога, авторского разъяснения, информационного эпизода (4). Такую роль в «Тринадцати» выполняют вещи, брошенные Мурадовым на своем пути; тени самолетов на здании больницы в «Летчиках»; стул в «Садовнике» и т. д.

Настроение эпизода (5) — пафосное, грустное, радостное, тревожное — также с большой выразительностью подчеркивает житейски обыденная деталь (день рождения Полежаева в «Депутате Балтики»; исключительно сильный кадр в «Мы из Кронштадта, подчеркивающий настроение после гибели революционных матросов: бескозырки погибших плавают по поверхности прибойной волны моря).

Очень велико значение детали как мотива, переосмысливающего сюжет (6): спасательный круг «Титаник» в приведенном примере из американской картины. В том же плане работает деталь в другой американской киноновелле: бродяга, внезапно получивший наследство в виде чека на один миллион долларов, приходит в ночлежный дом; для уплаты ему нечего предъявить, кроме этого чека; хозяин ночлежки издевается над словами бродяги и, не посмотрев чек, сжигает его на свече.

В советском кино переосмысление вещи выступает в принципиально ином виде, несравнимом с американским кино. Например, с идейной и психологической точки зрения в «Мы из Кронштадта» превосходно использована гитара в руках матроса: она появляется всюду — в кубрике, при отправке бойцов на фронт, в окопе, наконец в сцене гибели матросов; с последним жалобным звуком она падает в море вслед за своим хозяином.

Нужно отметить, что лучшие американские режиссеры учатся у советских кинематографистов глубокому содержательному использованию детали. Так, в сценарии «Хлеб наш насущный», созданном под впечатлением советских картин, появляются кадры неприступных стен и ворот электростанции, о которых упоминалось выше.

Много дает деталь и для построения второго плана действия (7). Показательный пример в этом смысле имеется в «Вива Вилла». В момент, когда Вилла спокойно перелистывает альбом, он замечает присутствие в окне человека, покушающегося на его жизнь. Не отрываясь от своего занятия и не поворачивая головы, еле заметным движением Вилла вынимает револьвер и стреляет в окно. Два плана действия сливаются здесь воедино и подчеркивают характер человека его внешне обыденной реакцией на неординарное событие (обыденность поведения — в непрерываемом перелистывании альбома).

Вещь не всегда появляется изолированно, независимо от остальных элементов действия. Чаще всего обратное: та или иная деталь дает жизнь реплике, звуку; звук, диалог неразрывны с изображением предметов обстановки. Другими словами, вещь в звуковом кино чаще всего используется во всем комплексе его выразительных средств (8).

Наконец, важно отметить, что деталь в кино может выступать не только в драматургической функции как элемент литературного сценария, но и как средство, обогащающее режиссерское толкование сценария, актерское поведение, тот или иной кусок картины (9).

Все многообразное бытование детали в произведениях кино подчиняется не только их композиции и сюжетике, но и (в большей степени) задачами обрисовки характеров, настроения, атмосферы.

Деталь тогда красочна, полнокровна и органична, когда она естественно вытекает из замысла произведения, его идеи и характеров, а не возмещает их отсутствие и не является плодом преднамеренного и холодного расчета, чуждого эмоциональной внутренней жизни произведения.

Еще раз нужно подчеркнуть, что благодаря детали мысль автора приобретает конкретность. Деталь, использованная, конечно, не натуралистически, убивает отвлеченность и рассудочность и придает картине профессиональную чистоту и ясность, которых так недостает многим хорошо задуманным, но бесплотным и оттого немощным сценариям.

Развитие культуры детали — это проблема преодоления схематизма, потому что схематизм — это прежде всего отсутствие нюансов и подробностей, из которых складывается целостный художественный образ.

Борьба за культуру детали и ее развитие приобретают для нашего искусства принципиальное значение. И большую помощь творческим кадрам окажет в этом аналитическое изучение проблемы детали на опыте советской кинематографии, на опыте американского кино, на огромном опыте русской и мировой реалистической литературы.

Типическое в искусстве

Л. Гутин

Будет ли это литератор, музыкант, художник, актер сцены или экрана, работающий над созданием какой-либо исторической, психологической или бытовой роли, будет ли это режиссер, решающий общую и частную трактовку постановочного материала — безразлично: перед каждым в одинаковой степени остро и неизбежно (правда, применительно к специфике выразительных средств его искусства) возникнет ряд теоретических, философских и эстетических проблем. В верном решении этих проблем — путь к взыскательным сердцам зрителя, слушателя и читателя, в нахождении этого верного пути — неиссякаемый источник идейного обогащения каждого художника.

Часто художник отвечает на все эстетические, теоретические и философские проблемы, возникшие в творческой практике, только «внутренним чутьем», иной раз даже с каким-то пренебрежением «маэстро» относится к теоретическому обоснованию возникших вопросов.

Хорошо, если ответ угадан...

Ну, а если нет?.. Как часто за неверным ответом уже в самом процессе работы подстерегают мучительные разочарования, срывы, неудачи!

Вдохновение претворится в конкретные формы богатейших творческих проявлений подлинного художника только в том случае, если художник сумеет такой принципиальный ответ довести до самых глубин своего сознания и теоретических познаний.

Вопрос, которому посвящена настоящая статья, относится именно к такого рода принципиальным творческим проблемам.

◇

Предварительно совершим небольшой филологический экскурс в «Толковый словарь живого великорусского языка» Владимира Даля[1]:

«Типическ — типичн — см. тип.»

«Тип — (мужск. рода), греч., прототип, прообраз, подлинник, образец, основной образ».

Итак, типическое (образец, подлинник или основной образ) как определенное понятие несет в себе представление о характерных родовых признаках, повторяющихся в целом ряде однородных предметов или жизненных явлений, все равно относятся ли такие признаки к их внешним особенностям или внутренним проявлениям их сущности.

Однако неверно было бы думать, будто в произведениях искусства типическое определяет именно такой характер, в котором переданы лишь обобщенные или родовые черты изображаемого.

Еще Аристотель в своей «Поэтике» писал:

«Так как поэты изображают лиц действующих, которые непременно бывают или хорошими или дурными, — нужно заметить, что характеры почти всегда соединяются только с этими чертами, потому что все люди по своему характеру различаются порочностью или добродетелью,— то они представляют людей или лучшими, или худшими, или такими же, как мы. То же делают живописцы. Полигнот изображал людей лучшими, Павсон — худшими, а Дионисий — похожими на нас. Ясно, что все указанные виды подражания будут иметь эти отличительные черты, а различаться они таким образом будут воспроизведением различных явлений. Эти различия могут быть в танцах, в игре на флейте и на кифаре, и в прозе, и в чистых стихах...»

Следовательно, уже в этом древнем трактате об искусстве была подчеркнута мысль о многообразии проявлений типического в произведениях искусства.

Проследим в общих чертах, в чем именно заключается содержание этого многообразия в поставленной проблеме типического.

Для этого ответим на такой общий вопрос: как художник слова лепит образ человека, живущего и действующего в наши дни?

Обратимся к примеру, осложненному тем, что человек этот прикрыл свою звериную шкуру классового врага и таким оборотнем проник в колхоз.

Взять хотя бы Якова Лукича Островнова из «Поднятой целины» М. Шолохова.

Перед нами вовсе не плакатная схема мужика-мироеда со «страшнейшим» выражением глаз, «злодейским» оскалом зубов, в низко нахлобученном «кулацком» черном картузе, с золоченой «цепкой» на жилете и в сапогах гармошкой... Перед нами и не символическое изображение современного двуликого Януса с умильной улыбкой подлого предательства по одну сторону его и обнаженной ненавистью исступленной вражды—по другую... Перед нами, на первый взгляд, всего-навсего лишь обыкновенный средний человек, как будто крепкий, умный, но внешне напоминающий сотни окружающих его честных и простых крестьян, со всеми достоинствами и пороками, свойственными очень многим...

Для проведения подрывной вредительской работы Островнова завербовал его бывший начальник — есаул белогвардеец Половцев. Островнов—хозяйственный мужик и, войдя в колхоз с абсолютно недвусмысленной целью, он иногда забывал о поставленных перед ним задачах и «раздвоенной диковинной жизнью» жил в такие дни. Однако Половцев ничуть не просчитался, хитро опутав тончайшей паутиной именно Островнова, кулацкая природа которого, убедительно раскрытая писателем в нескольких строках, говорит сама за себя.

«Яков Лукич, как ребенок к огню, всю жизнь тянулся к богатству. До революции начал крепнуть, думал сына учить в новочеркасском юнкерском училище, думал купить маслобойку, и уже сколотил было деньжат, думал возле себя кормить человек трех работников (тогда, бывало, даже сердце радостно замирало от сказочного, что сулила жизнь)... думалось ему открыть торговлишку, перекупить у неудачного помещика, войскового старшины Жорова, его полузаброшенную вальцовку. В думках тогда видел себя Яков Лукич не в шароварах из чортовой кожи, а в чесучевой паре, с золотой цепкой поперек живота, не с мозолистыми, а с мягкими и белыми руками, с которых, как змеиная шкурка-выползень, слезут черные от грязи ногти. Сын вышел бы в полковники и женился на образованной барышне, и однажды Яков Лукич подкатил бы

[1] По 4-му исправленному изданию М. О. Вольфа, т. IV, стр. 765 и 766.

за ними к станции не на бричке, а на собственном автомобиле, таком, как у помещика Новопавлова».

В этих чертах из прошлого Островнова — характеристика его настоящего. Ими обусловлены многие его действия. Они раскрывают его индивидуальную биографию. Перед нами конкретный враг с именем, отчеством и фамилией. Но характерные черты его индивидуальности выпукло передают черты типовые — облик классового врага.

Островнов затаил «обиду» на революцию, разрушившую его заветные мечты. Ведь победа революции и, в частности, колхозной системы в деревенском хозяйстве — гибель его задушевных чаяний и надежд. Но наступательное движение революционной жизни сильнее всех и всяких обид: Островнов «перестраивается», приспособляясь ко времени. Осторожный, сдержанный и умный враг, он поддается «хозяйственным» наклонностям своей натуры, втирается в доверие и делается завхозом ненавистного ему колхоза. Моментами его даже мучает, по-человечески мучает двойственность его положения. Но разжигаемый в своей ненависти Половцевым, он побеждает в себе смутившегося было Якова Лукича (человеческое, индивидуальное) и дает волю глубокой кулацкой ненависти Островнова (типическое, еще острее характеризующее индивидуальное в нем). Однако, когда Половцев исчезает из деревни, Островнов даже как-то облегченно вздыхает: ему кажется, что, быть может, наступит конец его двойственной роли, хотя колхоз в сущности ему попрежнему ненавистен. И возвращение Половцева он встречает с внутренним содроганием, почти страхом.

Так индивидуальные человеческие слабости характера Островнова борются с звериным чувством классовой ненависти, и в конечном счете ненависть побеждает эти слабости!

Вывод: типичность Островнова, его обобщенная индивидуальность ничуть не затушевывает, не заслоняет собой конкретной индивидуальности Якова Лукича, — и в этом сила художественной убедительности образа, его жизненности, правдивости всех его действий...

Правильно находя выражение типического в индивидуальном, художник решает сложнейший комплекс творческих задач и решает независимо и от технического мастерства выполнения и от специфических особенностей того или другого вида искусства.

Исходную и определяющую роль в создании образа играет уже самый подход художника к этому образу, предварительный отбор материалов, принципы, положенные в основу творческой характеристики его, соотношение типического с индивидуальным, наконец, понимание типического.

В создании любого образа типическое занимает одно из центральных мест.

Типическое характеризует идейную ценность искусства.

В какой бы области искусства ни работал художник и в каком бы качестве ни выразилась эта работа в создании ценностей искусства, в своей творческой практике он обязательно столкнется с проблемой типического как средством обобщения ряда наблюдений действительности и характерных человеческих черт в образе индивидуальном.

◇

Основоположники марксизма—Карл Маркс и Фридрих Энгельс, как известно, никогда специально вопросами эстетики не занимались. Однако едва ли не в каждой работе, во всяком случае в большинстве работ по самым различным вопросам, как и в обширной своей переписке, они часто обращаются к истории искусства от древнейших времен, упоминают многие произведения мировой литературы и цитируют всевозможных авторов (от корифеев до анонимов). В этих отдельных высказываниях нет ничего случайного, и из них возникает стройная эстетическая система марксизма, раскрывающая отношение Маркса и Энгельса к различным вопросам искусства.

В статье о «Трех источниках и трех составных частях марксизма» В. И. Ленин пишет:

«...Учение Маркса всесильно, потому что оно верно. Оно полно и стройно, давая людям цельное миросозерцание, непримиримое ни с каким суеверием, ни с какой реакцией, ни с какой защитой буржуазного гнета. Оно есть законный преемник лучшего, что создало человечество в XIX веке в лице немецкой философии, английской политической экономии, французского социализма...» (Ленин. Собр. соч., т. XVI, стр. 349).

Вот почему высказывания Маркса и Энгельса по вопросам искусства неотделимы от всего учения их, и эти высказывания также всесильны, потому что верны и представляют конкретный теоретический материал, а не выражение личных вкусов.

Рассмотрим, что говорят они о значении типического как элементе или категории эстетического восприятия.

Получив от Минны Каутской — популярной социал-демократической писательницы 80—90-х годов прошлого столетия — новый роман «Старые и новые», в котором выведен ряд типов из дворянской и буржуазной среды, Энгельс писал автору романа (письмо от 26 ноября 1885 г.):

«...Вена ведь единственный немецкий город, где есть общество. В Берлине имеются только «известные круги», а еще больше неизвестных, и поэтому там есть почва только для романа из жизни литераторов, чиновников и актеров. Не развивается ли мотивировка действия в этой части Вашего произведения местами несколько поспешно? Вам легче судить, чем мне. Многое, что производит на нашего брата такое впечатление, может быть совершенно естественным в Вене при ее своеобразно интернациональном характере, насыщенном южными и восточно-европейскими элементами. Характеры той и другой среды обрисованы с обычной для Вас четкостью индивидуализации; каждое лицо — тип, но вместе с тем и вполне определенная личность, «этот», как сказал бы старик Гегель; так оно и должно быть. Однако, чтобы быть беспристрастным, я должен найти и что-нибудь отрицательное, и тут мне приходит на память Арнольд. В самом деле, он чересчур безупречен, и если он, в конце концов, погибает, упав с горы, то примирить это с поэтической справедливостью можно, разве лишь сославшись на то, что он был слишком хорош для этого мира. Но автору никогда не следует слишком восторгаться своим героем, а мне кажется, что в данном случае Вы отчасти поддались этой слабости. Эльза еще сохраняет черты определенной индивидуальности, хотя тоже несколько идеализирована, но в Арнольде личность еще больше растворяется в принципе...» (Маркс и Энгельс, Собр. соч., т. XXVII, стр. 505).

Энгельс подчеркивает, что действия героя, его поступки да и весь характер неотделимы от обстановки, от места действия: одно дело — герой-венец, а другое — берлинец. Вена создает своеобразную общественную среду, резко отличную от берлинской и, разумеется, по-своему влияющую на людей, в этой среде вращающихся. Берлинец, помимо своих индивидуальных черт, и быть может, помимо ряда более обобщенных черт, обязательно будет обладать некоторыми типическими чертами берлинца, отличающими его от венца, и т. д.

Характеры, четкость их обрисовки, убедительность поступков вполне удались автору, разве только... кроме тех персонажей, которые оказались идеализированными и нежизненно безупречными!

Центральная мысль этой энгельсовской характеристики заключается именно в том, что действующее лицо, выведенное как некий тип, в достаточной степени индивидуализировано, и поэтому вполне правдоподобно — «этот» о таком лице сказал бы Гегель; но как только индивидуальные черты растворяются в типическом (в «принципе», по терминологии Энгельса), личность исчезает и превращается в ходульный образ, в схему.

Уже один только пример энгельсовского разбора произведения Минны Каутской убеждает нас в том, что обстоятельства, факты, действия, движущие их силы, т. е. люди, живущие в конкретно-исторических условиях, определяют и характер произведения в целом, его правдивость, убедительность, его идейную направленность, и поэтому типическое в его конкретно-чувственном творческом проявлении характеризует не только отдельный образ, но и все произведение, его художественное, его общее образное воздействие.

Пример.

Подробно написав Фердинанду Лассалю по поводу его трагедии «Франц фон-Зикинген» (письмо от 19 апреля 1859 г.), Маркс разбирает общественное значение коллизии, выведенной в трагедии, и, высказав в связи с этим некоторое сомнение («Не совершаешь ли ты сам до известной степени, подобно твоему Францу фон-Зикингену, дипломатическую ошибку, ставя лютеранско-рыцарскую оппозицию выше плебейско-мюнцеровской?»), он говорит о героях трагедии:

«Далее, в обрисовке характеров нехватает как раз характерных черт. Исключениями являются Карл V, Бальтазар и Рихард Трирский. А между тем, найдется ли эпоха с более резко очерченными характерами, чем XVI столетие? Гуттен, по моему мнению, уж слишком изображает одно лишь «воодушевление», а это скучно. Разве он не был в то же время даровит и чертовски остроумен, и не совершил ли ты поэтому по отношению к нему большую несправедливость?

До какой степени сам твой Зикинген, обрисованный, кстати сказать, тоже слишком абстрактно, является жертвой коллизии, не зависящей от всех его личных расчетов, видно из того, как ему приходится проповедывать своим рыцарям дружбу с городами и т. д., и как, с другой стороны, сам он охотно применяет к городам законы кулачного права» (Маркс и Энгельс, Собр. соч., т. XXV, стр. 252).

Здесь, как и Энгельс в письме к М. Каутской, Маркс подчеркивает значение типической характеристики индивидуальных черт героя, упрекая при этом автора за абстрагированность некоторых действующих лиц и связывая их несовершенные характеристики с действием, со всей коллизией лассалевской трагедии.

Этот момент в марксовой трактовке типического заслуживает исключительного внимания. Он подчеркивает неотделимую связь и прямую зависимость типического в живом человеке с характером конкретно исторической обстановки, в которой человек этот живет и действует. Тем самым и тут Маркс ставит «с головы на ноги» идеалистическое абстрагирование Гегеля, который говоря о важности для искусства «характера», «неделимого», т. е. «типа», рассматривает типическое в живом человеке вне конкретных исторических условий, вне пространства и времени, т. е. «вообще»...

Еще не так давно некоторые наши различных оттенков горе-теоретики «живого человека», «литературы факта» и т. п. в сущности скатывались именно к такому же внеконкретно историческому гегельянско-идеалистическому пониманию типического.

Чтобы глубже понять ошибку, повторявшуюся еще недавно, и вернее воспринять марксову эстетику, несколько подробнее остановимся на самом Гегеле.

Гегель в первой книге своих лекций по эстетике дает такое общее определение характера, составляющего «третью сторону действия» (первые две стороны — по определению Гегеля — всеобщие силы действия и действующие индивидуумы).

«Мы исходим из всеобщих субстанциальных сил, служащих стимулом действия. Они нуждаются для своего активного осуществления в человеческой индивидуальности, в которой они выступают как движущий пафос. Но всеобщее этих сил должно смыкаться в отдельных лицах в целостность и единичность. Этим целым является человек в своей конкретной духовности и субъективности, человеческая цельная в себе индивидуальность как характер. Боги переносятся в человеческий пафос, а пафос конкретной деятельности представляет собою человеческий характер.

Благодаря этому характер составляет подлинное средоточие идеального художественного изображения, поскольку он соединяет в себе... моменты своей собственной целостности. Ибо идея как идеал, т. е. как оформленная для чувственного представления и созерцания и являющаяся действующей и свершающей себя в своей активности, представляет собою в своей определенности свою соотносящуюся с собою субъективную единичность. Но истинно свободная единичность, как ее требует идеал, должна показать себя не только всеобщностью, но и конкретной особенностью и единым опосредствованием и проникновением этих сторон, которые существуют сами для себя, как единство. Это составляет целостность характера, идеал которого состоит в богатой силе, в объединяющей себя в себе субъективности».

Исходя из этого определения, Гегель рассматривает характер с трех сторон:

«во-первых, как целостную индивидуальность, как богатство характера в себе; во-вторых, эта целостность должна вместе с тем выступать как особенность, и характер должен поэтому выступать как определенный характер; в-третьих, характер как единый в себе смыкается с этой определенностью, как с самим собою в своем субъективном для себя — бытии и должен посредством этого осуществить себя как прочный в себе характер».

Сущность гегелевской концепции таким образом заключается в том, что характер складывается под влиянием «всеобщих субстанциальных сил», то есть объективных или внешних и неизменно сменяющихся в мире явлений и тех индивидуальных качеств, которые «в себе» несут нерушимые идеалы то ли героического то ли идиллического характера и т. п., или, иначе говоря, в искусстве Гегель рассматривает характер (или тип) как средоточие идеального художественного изображения. Он правильно указывает на взаимодействие внешних и внутренних сил. Но он абстрагирует целостность человеческого характера, определяя силы, воздействующие на него наличием отвлеченных, постоянных и неизменных понятий.

К какой идейной пустоте и художественной неубедительности приводит непонимание типического в характеристике героя или безмерная идеализация его «субстанциальными» гегельянскими представлениями о героическом, видно из выводов, к которым приходят Маркс и Энгельс в «Святом семействе», разбирая слезливую надуманность мелкобуржуазного романа Евгения Сю—«Парижские тайны».

«... «Добрый» Родольф! Лихорадочный пыл его мстительности, его жажда крови, его спокойное, продуманное бешенство, его лицемерие, казуистически прикрашивающее

всякое его злонамеренное движение, — все это такие дурные страсти, в наказание за которые он другим выкалывает глаза. Только счастливые случайности, деньги и ранг избавляют этого «доброго» от каторги.

«Могущество критики» делает этого Дон-Кихота в награду за его ничтожность «добрым жильцом», «добрым соседом», «добрым другом», «добрым отцом», «добрым гражданином», «добрым принцем», и как там еще гласит шкала тонов в хвалебном песнопении Шелиги. Это нечто большее, чем все результаты, «добытые человечеством во всей его истории. Этого достаточно, чтобы господин Родольф мог дважды спасти «мир» от «гибели»... (Маркс и Энгельс, Собр. соч., т. III, стр. 242).

В идеалистическом представлении автора «Парижских тайн» существует «само по себе» и заключенное «в себе» понятие «доброго» человека, отца, гражданина и т. д. Такой нежизненно идеализированный герой, естественно, и действует вне реальной жизненной обстановки. И только «случайные» обстоятельства побуждают его действовать не в соответствии с его реальным характером, а в соответствии с отвлеченным представлением автора о «добром человеке».

В этом раскрытии ничтожества Родольфа Маркс одновременно разоблачает порочность статьи о «Парижских тайнах», написанной Шелигой—представителем литературной группы младогегелианцев, и показывает, как морализующий увод абстрактного типического героя от конкретной исторической обстановки влечет за собой глубочайшую порочность всего произведения.

С этой точки зрения понятно, почему Маркс особенно ценил литературу восходящей революционной буржуазии XVIII века, лучшие представители которой боролись за тип нового человека, свободного от схоластических представлений морализующего мещанского искусства.

Среди этих писателей передовой литературы наряду с Шекспиром и другими корифеями Маркс очень высоко ставил Лессинга, из эстетического кодекса которого пункт о типическом полностью наследуется марксистской эстетикой.

«... Характеры должны быть для писателя гораздо более священными, чем факты. Во-первых, потому что при строгом соблюдении характеров факты, насколько они являются их последствиями, очевидно, не могут вытекать из совершенно различных характеров. А во-вторых, потому что поучительное и заключается не в голых фактах, а в создании того, что такие-то характеры при таких-то обстоятельствах порождают «такие факты и даже должны их породить» (Лессинг, «Гамбургская драматургия»).

◇

Типическое в обрисовке характера требует конкретных действий, среды, фактов и определяется всем творческим стилем художника, выявляя его мировоззрение и идейную сторону его творчества. Иначе говоря, проблема типического в искусстве — это вопрос о характере действующих лиц, о построении образа, о воздействии произведения искусства на идейно-эмоциональную сторону восприятия.

Типическое выявление отдельного характера представляет собой наиболее действенный показ характерной индивидуальности.

Правдивое изображение индивидуальных черт—основное условие художественной убедительности всех действий. Все действия обусловлены типическим в характеристике выведенных в произведении образов и положений.

Поняв марксову основу подхода к проблеме типического в искусстве, мы легко расшифруем и лессинговское положение (см. приведенную выше цитату) о характерах и фактах. Классовая природа характера влечет его к определенным поступкам, зависящим от конкретно исторических условий, в которых он действует. Выбранный художником сюжет или фабула в связи с выведенными характерами поэтому и порождает определенные факты...

В целостности отбора индивидуальных проявлений типического заключается сила художественного образа и конкретно чувственной воздейственности его на зрителя.

Этот отбор, эта целостность определяются именно элементами типической характеристики героя.

Широта и приемы типической характеристики индивидуального не во всех видах искусства одинаковы и зависят от специфичности выразительных средств данного искусства. Так, литература, оперируя словом, уже в самом отборе слов и построении фраз дает характеристику выведенной художником индивидуальности, общей исторической среды, даже лирического пейзажа и т. п. Другое дело — в карикатуре или в шарже: символ, портретность, иной раз едва ли не натуралистическая деталь создают типически обобщенную характеристику вполне выраженной индивидуальности. В театре роль исторической конкретизации типа может играть даже условно поставленный предмет. В музыке — тема мелодии и т. п.

А что определяет эту специфичность в киноискусстве?

Заключая известный синтез, киноискусство оперирует одновременно и пластическим жестом, и словом, и пространственными искусствами, и музыкой, и статической надписью и др.

Заметим еще, что внутри каждого искусства (в частности и даже в особенности — в кино) от типической характеристики зависит и выбор определенного жанра. Скажем, психологическая характеристика гоголевских типов вполне укладывается в рамки комедии, тогда как социальный типаж щедринских героев, естественно, требует остроты сатирического жанра. В одних произведениях искусства отражаются преимущественно отрицательные стороны жизни, в других — положительные, но в подлинно реалистических образах независимо от преобладания тех или других черт показано многообразие действительности.

Вот почему перед любым художником возникает вопрос о типической характеристике индивидуального. Внутри этой характеристики прежде всего следует ему решить и вопрос о принципах поведения и свойствах характера, о соотношении линии типического с индивидуальным.

Читатели пишут

ПО ПОВОДУ СТАТЬИ А. Д. ГОЛОВНИ

Напечатанная в № 2 нашего журнала статья А. Д. Головни «Статика и динамика в композиции кадра» вызвала интерес и принципиальную критику у наших читателей. В настоящем номере мы публикуем наиболее интересные положения этой критики.

Помещая спорную статью засл. деят. искусств А. Головни, мы стремились мобилизовать внимание читателей вокруг основных вопросов операторского мастерства, затронутых, но не разрешенных до конца в опубликованной статье.

Среди откликов на эту статью мы получили письмо оператора новосибирской студии «Сибтехфильм» Г. Д. Захарченко, которое публикуем в сокращенном виде.

Редакция приглашает операторов принять участие в обсуждении статьи А. Головни.

◇

Утверждение А. Головни, что «благодаря движению камеры рамка кадра не ограничивает реального пространства и действия актеров», является неверным, «ибо рамка кадра во всех случаях ограничивает пространство независимо от того, находится ли аппарат в состоянии движения или покоя. Рамку кадра не следует рассматривать как ограничивающий элемент, а как «инструмент первичного отбора» лишнего материала при композиции кинокадра.

«Я должен возразить А. Головне по поводу его утверждения, что «в случаях, когда камера не движется, построение должно быть таким, чтобы не чувствовалось его замкнутости, статуарности». Режиссеры и операторы должны строить свои монтажные кадры так, чтобы каждый элемент композиции, т. е. точка зрения камеры, планировка, оптический рисунок, свет и т. д., выполняли определенную функцию, несли смысловую нагрузку, помогали в монтажной связи создавать образ, раскрывающий идею. Там, где по смыслу сцены нужна статуарность, нужно бросать все технохудожественные средства для смыслового выявления этой статуарности, точно так же, как для выявления смыслового значения динамики, если этого требует содержание сцены...

Далее А. Головня пишет: «Актер не должен быть статуарно вписан в композицию, так же как не должен быть и замкнут в кадр, ограниченный в ширину рамкой, а в глубину — резкостью оптики».

Во что превратится кадр и будет ли он существовать вообще, если все будет находиться в состоянии анархического разброда, не ограниченным во всех трех измерениях и всеми элементами композиции? Раз актер является объектом съемки, то он и является началом композиционного построения. Нам кажется, что только объект съемки плюс все изобразительные средства как элементы композиции и создают композицию в целом...

«АЛЕКСАНДР НЕВСКИЙ».
Оператор засл. деят. иск. Э. Тиссэ. Постановка засл. деят. иск. С. Эйзенштейна

«ВЫБОРГСКАЯ СТОРОНА»

Оператор засл. деят. иск. А. Москвин. Постановка Г. Козинцева и Л. Трауберга

В опубликованной статье А. Головня затронул вопрос о живописных композициях в кино. По этому поводу он писал, что живописные композиции — не путь кинематографа, что они(«внося в фильм элемент декоративности, как бы препятствуют войти во внутрь действия» и, наконец, что «живописными композициями мы любуемся, но эти кадры нас не волнуют». И это утверждение представляется неверным. Если хорошенько подумать над органической связью между содержанием и формой, то никогда нельзя сказать того, что говорит А. Головня. По этому поводу А. Головне следовало бы прочесть у Г. В. Плеханова в «Искусстве и общественной жизни» строки, как нельзя более точно определяющие взаимоотношение формы и содержания. Г. В. Плеханов говорит, что «чем больше форма художественного произведения соответствует его идее, тем оно удачнее». Надо полагать, что данное утверждение полностью применимо и к кинематографии...

Рассматривая работу Э. Тиссэ в «Александре Невском», А. Головня отмечал, что она «в основном построена на живописной трактовке материала, на замкнутых

«АЛЕКСАНДР НЕВСКИЙ»

Оператор засл. деят. иск. Э. Тиссэ. Постановка засл. деят. иск. С. Эйзенштейна

станковых композициях», которые им подвергнуты резкой критике.

Однако это не мешает А. Головне ровно через 32 строки после отрицания живописных методов композиции говорить о том, что «кинематограф очень часто забывает о зрелищном начале в своем искусстве, и традиция, которую восстанавливают С. Эйзенштейн и Э. Тиссэ, только обогащает кинематограф».

Разбирая творчество А. Москвина в фильме «Выборгская сторона» и отмечая своеобразие стиля оператора, А. Головня утверждает, что А. Москвин «помещает действие в чисто кинематографическую атмосферу, в кинематографический свет». Однако, что такое «чисто кинематографический свет и атмосфера» А. Головня не объясняет.

Что касается дальнейшего утверждения А. Головни, что у А. Москвина нет светотени, то подобное утверждение исключается общеизвестным законом о существовании в природе света и непрозрачной среды. До тех пор, пока в природе существуют свет и прозрачная масса, тень будет существовать. Неправильным является деление, светотонального построения на светотон и светотень, проводимое А. Головней.

В зависимости от характера освещения и от направленности светового луча изменяется тональная гамма, меняется распределение светотени, создается определенная группировка тональных пятен. Тень, имеющая качество, количество, очертание и цвет, является тональным фактором и потому не может выпасть из композиционного построения. Тень является в кинематографическом искусстве не только тональной массой, с которой надо считаться при выборе света, но и смысловым фактором, реальной качественной и количественной величиной при композиции монтажных кадров.

Отсюда ясна неверность утверждения А. Головни, что «тень в композиции обычно не имеет значения».

Вопрос о своеобразности освещения А. Москвиным заднего плана — вопрос совершенно иной и может послужить темой отдельного разбора.

«АЛЕКСАНДР НЕВСКИЙ»

Оператор засл. деят. иск. Э. Тиссэ. Постановка засл. деят. иск. С. Эйзенштейна

Очерки из истории зарубежного кино

I

(ГРИФФИТ, ЧАПЛИН)

Г. Авенариус

Киноискусство на Западе зародилось и развивалось в эпоху империализма.

Для буржуазного искусства эпохи империализма (литература, театр, живопись, кино, музыка) типичен отказ от объективного познания действительности, от трактовки глубоких общественных проблем, от народного искусства, а также распад реализма и противопоставление ему многочисленных художественных течений, которые несмотря на различие оттенков сходятся в одном — в своей антиреалистичности.

История киноискусства на Западе представляет пеструю картину борьбы, взлетов и падений всевозможных антиреалистических направлений.

Достаточно вспомнить экспрессионизм, неоромантизм и символизм в немецком киноискусстве, сюрреализм, романтизм и импрессионизм во французском и т. д.

Все же было бы неправильно представлять весь процесс развития кино в Европе и США в виде сплошного потока реакции, порнографии и декаданса.

В недрах зарубежного киноискусства (так же как в литературе, театре, живописи) рождались иногда значительные художественные произведения.

Все эти значительные произведения были созданы не идеологами империалистической реакции, а художниками, находящимися (в той или иной степени) в оппозиции к ней.

Политически эта художественная оппозиция империализму связана с оппозицией буржуазной демократии финансовому капиталу. «Мелкобуржуазно-демократическая оппозиция империализму, — писал Ленин, — выступает едва ли не во всех империалистских странах начала XX века» (Собр. соч., 2-е изд., т. XIX, стр. 160).

Оппозиционные настроения, имевшие место в Западной Европе и США в начале XIX века, отразились в литературе и искусстве, в частности в кино.

Оппозиционное и, в известных пределах, критическое отношение к действительности со стороны мелкой буржуазии предопределили реалистический характер творчества идеологов этой оппозиции, мелкобуржуазная неполноценность и непоследовательность этой оппозиции — половинчатый, мещанский, реформистский характер ее реализма.

Реалистические тенденции неразрывно связаны в истории зарубежного кино с процессом становления кинематографии как искусства.

Эта связь особенно четко выступает в годы рождения так называемой «большой» американской кинематографии, в годы создания Голливуда.

Голливуд — продукт длительного процесса концентрации кинематографического капитализма. Он возникал в жестокой междуусобной борьбе хищников—предпринимателей за рынки сбыта.

Ко времени начала империалистической войны постройка киногорода Голливуда была в основном закончена.

Мехоторговец Адольф Цукор, продавец платья Карл Лемле, ресторатор Лэски, башмачный фабрикант Уорнер, биржевик Фокс и др. могли построить киностудии, реорганизовать систему проката; короче, они могли сделать все кроме... больших произведений киноискусства. Для последних нужны были прежде всего художники. Однако производственный характер кинематографического творчества ставил этих режиссеров в условия прямой зависимости от «фабрикантов театральных и кинематографических экскрементов» (Синклер), от буржуазной публики, жадно требующей бездумно-развлекательных лент, приятно щекочущих воображение, от цензуры и т. д.

Прислуживаясь магнатам Голливуда, трудно было говорить правду о капиталистической действительности. Поэтому элементы компромисса и соглашательства были неизбежны на творческом пути подавляющего большинства режиссеров-реалистов Голливуда.

Буржуазный реализм в американской кинематографии периода империалистической войны и первых лет так называемого «послевоенного просперити» по-разному преломлялся в творческом методе крупнейших мастеров.

Капиталистическую действительность критиковали с разных точек зрения мелкобуржуазные идеологи деградирующего фермерства (сентиментальный «веритизм» Гриффита и его школы), трубадуры безвозвратно прошедшей демократической эры свободных земель, скатывающиеся в дальнейшем к своеобразному утверждению критикуемой ими действительности в тонах так называемого «нежного» реализма (Томас Инс и его школа), разочарованные скептики и нигилисты, ненавидящие и презирающие капитализм (Штрогейм) и художники, медленно идущие через преодоление реформистских иллюзий к подлинно реалистическому познанию и отражению противоречий капиталистического мира (Чаплин).

Давида У. Гриффита (род. 1880 г.) справедливо считают классиком мирового экрана. Значение его творчества для становления и развития киноискусства неизмеримо велико. Нет такой области кинематографического творчества, в которую Гриффит не внес бы чего-нибудь существенно нового и неоспоримо важного, «этапного».

Гриффит поставил за время с 1908 по 1932 год около 200 фильмов; наиболее известны из них «Юдифь из Ве-

---

«БАРЫШНЯ И МЫШКА» 1912 г. Режиссер Дав. Гриффит. Арт. Френсис Бушмен, Лайонель Барримор и Лилиан Гиш

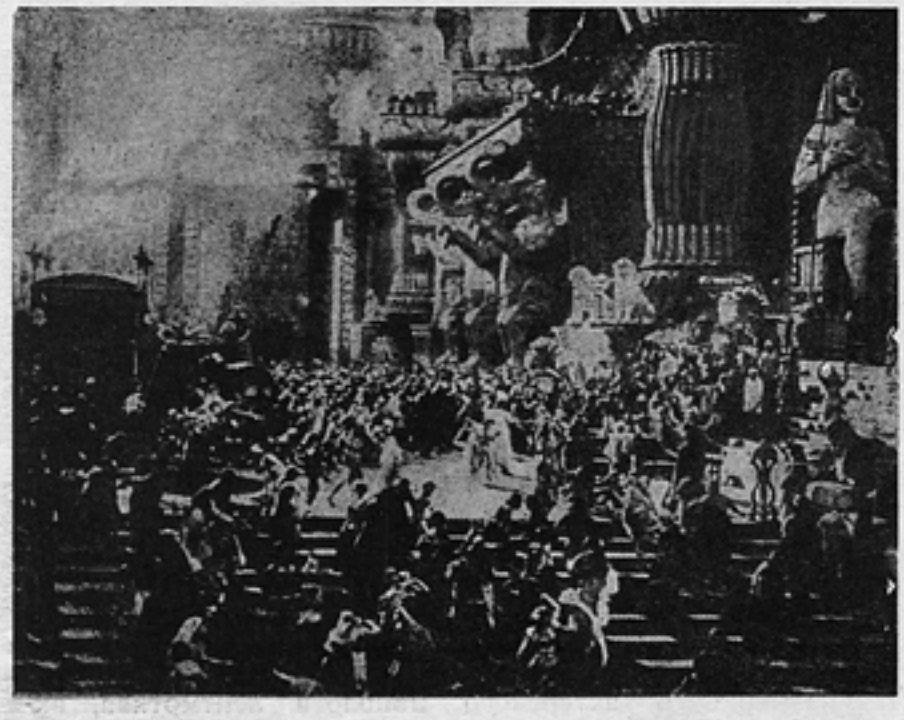
гилуса» (1913), «Рождение нации» (1915), «Нетерпимость» (1916), «Сердца мира» (1918), «Растоптанные цветы» (1919), «Путь на восток» (1921), «Сиротки бури» (1922), «Америка» (1924) и «Авраам Линкольн» (1930).

В течение ряда лет Гриффиту пришлось выдерживать упорную борьбу с косностью кинопредпринимателей. Обстановка Голливуда вряд ли могла быть названа подходящей питательной средой для настойчиво ищущего и упорно экспериментирующего художника-реалиста, каким был Гриффит.

В своем памфлете «Возвышение и падение свободы слова в Америке» (Лос-Анжелос — 1916) творец «Нетерпимости» писал об условиях, в которых ему, художнику-реалисту, приходилось работать.

«Кинематографисты должны рабски избегать правды из боязни наступить на ноги каким-либо политикам... Правду показывать нельзя, можно только давать подслащенную, одетую в тогу добродетели версию, чтобы удовлетворить общественных менторов так называемой «морали».

...Кинофильмы не осмеливаются даже намекнуть на возможность неправильного поведения демократов или



«НЕТЕРПИМОСТЬ» 1916 г.
Режиссер Давид Гриффит

республиканцев, сторонников «мокрого» закона или чикагской полиции.

...Как может киноискусство передать великие уроки истории и раскрыть современную мораль, если его заставляет молчать мелочная и скудоумная цензура, отказывающаяся от изображения жизни во всей ее реальности?..»

Стремясь передать реальную жизнь, Гриффит сторонился стопроцентного американского оптимизма.

В своих фильмах он постоянно касался существеннейших конфликтов капиталистической действительности и пытался дать их реалистическое истолкование. Гриффит ставил проблемы из жизни фермеров, рабочих и мелкой буржуазии.

Он говорил о моральном распаде общества и семьи и ханжески-пуританской морали («Путь на восток», «Цветок любви»), о гибели фермерского хозяйства и оттоке разоренного сельского населения в производственные центры («Повесть о счастливой долине»), о социальном и национальном неравенстве и о судьбе бедняков-иммигрантов («Растоптанные цветы»), о кровавых ужасах империалистической войны («Сердца мира») и о жестоких репрессиях капиталистов по отношению к бастующим рабочим, об извечном «зле мира» — неистребимой кастовой и религиозной нетерпимости человека к человеку («Нетерпимость»).

Наряду с критикой капитализма Гриффит пытался создать некую положительную программу, которая строилась, впрочем, на идеалистической основе мелкобуржуазного реформизма и слащавого, слезливого гуманизма. Идеалом Гриффита было — мирное содружество обрабатывающих землю простых, честных тружеников; с подкупающей симпатией рисовал он буколистические картины патриархальной фермерской жизни, которую тенденциозно противопоставлял «греховным соблазнам» городской культуры. Гриффит болезненно ощущал так называемую фермерскую проблему, т. е. гибель мелкособственнических хозяйств в столкновениях с наступающим на них финансовым капиталом и потому инстинктивно тянулся к доимпериалистической «демократической» Америке.

Отсюда его увлечение сельской, точнее «фермерской», тематикой, отсюда его пристрастие к постановке фильмов о рождении демократической Америки в пороховом дыму междуусобной войны Севера и Юга («Рождении нации» 1915, «Авраам Линкольн» 1930 и звуковой вариант «Рождения нации» 1931).

По своим устремлениям к правдивому, неприкрашенному изображению действительности Гриффит приближается к группе американских писателей «веритистов» (Гарлэнд, Крейн и др.), которые также в конце XIX века пытались критиковать капитализм с мелкобуржуазных патриархальных позиций.

Подобно этим писателям Гриффит претендовал на разрешение социальных проблем.

Его «социализм» был, однако, довольно примитивен. О подобном «социализме» Маркс и Энгельс писали в коммунистическом манифесте:

«По своему положительному содержанию этот социализм стремится или восстановить старые средства производства и обмена, а вместе с ними и старые имущественные отношения и старое общество; или же он старается насильно удержать новейшие средства производства и обмена в рамках старых имущественных отношений, которые они уже разбили и необходимо должны были разбить. В обоих случаях он является одновременно реакционным и утопическим» (Собр. соч., т. V, стр. 505).

Отличительной чертой Гриффита была сентименталь-

«ПУТЬ НА ВОСТОК» 1921 г.
Режиссер Давид Гриффит. Арт. Лилиан Гиш и Ричард Бартельмс

ность, которая влияла и на общую концепцию вещи, и на актерскую трактовку образа, и на текст надписей.

Вот образцы «чувствительных» текстов из фильма Гриффита «Цветок любви» (1920):

«... горячее безумие молодости... и холодные брызги прибоя...»

«... иногда эти прекрасные цветы купами несутся по воде, подобно фиолетовым баржам, в страну грез...»

«... тропический лунный свет умирал в воздухе, напоенном ароматом жасминов...»

Образы энергичных, целеустремленных людей со сложившимся характером были чужды Гриффиту.

Наиболее типичным образом в его фильмах был образ одинокой, страдающей, беззащитной девушки, и потому наиболее типичной актрисой школы Гриффита была Лилиан Гиш.

В фильмах «Рождение Нации», «Девушка, которая осталась дома», «Великая любовь», «Самая важная вещь в мире», «Сердца мира», «Верное сердце Сузи», «Растоптанные цветы» и «Путь на восток» Лилиан Гиш создала несколько различных вариантов сентиментального образа американской «бедной Лизы».

Гриффит далеко не всегда был последователен в своих реалистических тенденциях. Попытки критиковать капиталистическую действительность («Нетерпимость», «Повесть о счастливой долине», «Растоптанные побеги», «Путь на восток») чередовались в его творчестве с работой над созданием реакционно-националистических боевиков («Рождение Нации», «Америка» и др.).

В фильме «Рождение Нации» пропагандировались шовинистические идеи, роль «ангелов-спасителей» в финале играли члены погромной фашистской организации Ку-Клукс-Клан.

В беседе с Эптоном Синклером об этом фильме Гриффит уклончиво заявил, что он «...старался придумать интересную историю и не заботился о том, каково будет ее содержание» (Синклер «Ложь класса» «Кинонеделя», 1924, XXXIV, 8).

Во время империалистической войны Гриффит выступал как типичный буржуазный пацифист.

Пацифистский фильм Гриффита «Сердца мира», снятый им зимою 1917/1918 года во Франции на деньги комитета пропаганды британского военного министерства, насыщен доотказа этим ужасом и запуганностью, переходящими порой в шовинистическую истерику (эпизоды издевательства немцев над мирным населением).

Гриффит как буржуазный пацифист не воспринимал войну как продолжение империалистической политики иными средствами, вследствие чего война в эпизодах его фильма приобрела характер бессмысленного, жестокого хаоса.

Гриффит-делец причудливо сочетался с Гриффитом-художником. Свою пацифистскую картину «Сердца мира» он создавал, вкладывая в каждый ее эпизод и кадр весь свой темперамент, все свое творческое уменье.

А потом из монтажных обрезков своего безусловно талантливого фильма и материала, снятого им в прифронтовой полосе во Франции, он, наскоро досняв несколько павильонных эпизодов, изготовил «для рынка» несколько фильмов сортом похуже.

Гриффит прекрасно знал, что далеко не все его картины — шедевры.

«Половина моих вещей — trash (макулатура). Я делал их, чтобы иметь деньги на постановку, чтобы покрывать убытки любимых фильмов или иметь возможность ставить что-либо по душе. Первые приносили груды золота, вторые были сплошными убытками...» (Эйзенштейн, «Мы и они», «Кино», 1938, № 57, стр. 2).

◇

Гриффит воспитал замечательную плеяду реалистических актеров («школа Гриффита»), в числе которых были сестры Доротея и Лилиан Гиш, Мей Марш, Роберт Харрон, Генри Уольтхолл, Ричард Бартельмс, Вальтер Лонг, Джордж Фаусетт, Керол Демпстер, Дональд Крисп, Сем де-Грасс и др.

Многие актеры Гриффита стали впоследствии режиссерами: Рауль Уолш, Эрик Штрогейм, Мак Сеннетт.

Под его руководством начинали свой творческий путь Дуглас Фербенкс, Мери Пикфорд, Аллан Дуэн, Уильям Ван-Дайк и Томас Инс.

Система работы с актером, введенная Гриффитом, напоминала во многом систему МХАТ, разработанную покойным К. С. Станиславским.

Гриффит постоянно добивался от актера подлинного ощущения роли, ситуации, подлинного переживания изображаемой эмоции; в построении образа он систематически шел от внутреннего ощущения и переживания к внешнему раскрытию роли. Для достижения нужного ему эффекта переживания Гриффит ввел на репетициях и съемках музыкальные сопровождения (впервые в 1913 году).

Школа Гриффита была в истории кино первой школой кинематографического актера.

Все достижения Гриффита в работе с актерами объясняются его правильной реалистической установкой на образ — характер, образ человека с его мыслями и чувствами.

Чтобы приблизить актера к зрительному залу и сделать эмоции действующего лица ощутимым для аудитории, Гриффит ввел «крупный план». Добиваясь наибольшей выразительности и натуральности в показе действующих лиц, Гриффит нашел «фронтальное освещение». «Предмет, снятый с передним светом, — писал Гриффит, — выглядит более натуральным, таким, как мы его привыкли видеть».

Желание создать на экране эмоциональную, лирическую атмосферу натолкнуло Гриффита на применение мягкофокусной съемки. Дальнейшее экспериментирование в области работы с актером привело к изобретению так называемого актерского монолога, лейтмотива, актерских деталей.

Почти во всех картинах Гриффита, бывших у нас в прокате, есть незабываемые примеры правдивой, реалистической работы актера.

Но роль Гриффита в истории кино далеко не исчерпывается достижениями в области работы с актером.

Гриффит впервые в истории кино применил съемку с движения (скачки Ку-Клукс-Клана в «Рождении Нации» 1915), съемку с воздушного шара (декорация Вавилона в «Нетерпимости» 1916), параллельный монтаж (заимствованный им, по его собственному признанию, у Диккенса), «кадры воспоминаний», монтажные перебивки и «короткий монтаж».

Для создания полноценных художественных произведений Гриффиту было тесно в пределах двухчастной картины, и он стал бороться за возможность создания полнометражного фильма.

Первым полнометражным фильмом была его картина «Юдифь из Ветилуса» (1913). Здесь Гриффит (опять-таки впервые в истории кино) применил работу над организацией массовых сцен по принципу натуралистического театра Западной Европы — в самых маленьких ролях в этом фильме снимались большие актеры.

Гриффит был вечным экспериментатором — почти в каждой из его картин мы встречаемся с попыткой разрешения какой-либо формальной или эстетической проблемы.

В 1920 году Гриффит пытался использовать цветное кино для съемки отдельных эпизодов «Пути на Восток», в 1921 году он применил звуковое кино при съемке фильма «Улица грез».

Это экспериментаторство очень часто шло вразрез с производственными интересами предпринимателей, с которыми работал Гриффит. Эксперименты Гриффита не всегда увенчивались успехом.

Иногда Гриффит вкладывал огромное количество времени, труда, энергии и денег в работу над фильмом, который кроме больших материальных убытков ему ничего не приносил.

Так было с картиной «Нетерпимость», наиболее содержательным и принципиальным произведением Гриффита.

В этой картине Гриффит выступил против извечной нетерпимости человека к человеку. Были показаны столкновения фабриканта Дженкинса с рабочими, стачка, расстрел стачечников, движение штрейкбрехеров, выселение бастовавших рабочих из рабочего поселка, бедственная жизнь молодой четы безработных и т. д.

Свою мысль о «нетерпимости», извечно свойственной человечеству, Гриффит подкреплял в фильме историческими параллелями: эпизод на Голгофе, разрушение Вавилона и варфоломеевская ночь.

Введение трех параллельных сюжетов обусловило очень сложную монтажную конструкцию фильма, которая была одной из причин провала картины.

Совместно с Фербенксом и Пикфорд Гриффит в 1919 году участвовал в организации кинофильма «Юнайтед Артист». Фильмы Гриффита, поставленные для этой фирмы, показывают явные тенденции творческого упадка, постепенный отход от реалистических позиций.

Фильмы «Улица грез», «Салли из опилок», «Разве жизнь не чудесна?» были уже шагом назад по сравнению с прежними произведениями маститого режиссера.

С 1932 года Гриффит оказался лишним в Голливуде; с тех пор за 6½ лет он не снял ни одной картины.

Гриффит в свое время оказал огромное влияние на мастеров французского, американского, шведского и советского кино. Непосредственное влияние Гриффит оказал на Пудовкина.

Ныне Гриффит — очень важный, но вместе с тем давно пройденный и во многом преодоленный этап развития буржуазного реализма в американском кино.

В нашем прокате были многие фильмы Гриффита: «Нетерпимость», «Повесть о счастливой долине» (у нас «На зов города»), «Путь на восток» (у нас «Водопад жизни»), «Алые дни» (у нас «Паоло Альварец»), «Растоптанные побеги» (у нас «Сломанная лилия»), «Сиротки бури» (у нас «Две сиротки»), «Цветок любви», «Улица грез» (у нас «Два брата»).

◇

Одним из крупнейших буржуазных гуманистов в американском кино является Чарльз Чаплин (род. в 1889 г.).

В 1913 году Чаплин начал сниматься в фирме «Кистоун» у Гриффитова ученика Мака (Майка) Сеннетта в короткометражных комических лентах. Эти ленты строились на погонях, драках, падениях.

Из этих типично натуралистических примитивов развилась впоследствии так называемая эксцентрическая комедия, построенная сплошь на трюках, эксцентрическом обыгрывании вещей.

Бэстер Китон, Фатти (Роско Арбэкль), Честер Конклин, Бен Тюрпин, а впоследствии Стан Оливер, Лаурель Гарди, Гарри Ленгдон, Билли Дулей и сотни других культивировали в своих бесчисленных картинах традиции мак-сеннеттовской школы.

«РАЗБИТЫЙ РОМАН ТИЛЛИ» 1914 г.
Реж. Мак Сеннетт. На фото: арт. Мабель Норман, Чарли Чаплин и Мэри Дресслер

Вот уже четверть века Чаплин носит маску клоуна-эксцентрика, надетую на него Сеннеттом.

Однажды, в 1923 году, Чаплин ненадолго снял маску— это была «Парижанка».

До сегодняшнего дня «Парижанка» осталась одной из вершин буржуазного реализма на Западе.

Внешне на протяжении двух с лишним десятков лет Чаплин остался на экране прежним забавным, сентиментальным и жалким бродяжкой.

Но внутренне этот «маленький человек большого города» сильно изменился. Он кое-чему научился, этот пасынок капиталистической действительности.

«Образ, который я играю, — писал сам Чаплин, — изменился. Он стал более трагичным и печальным и намного более организованным. Он потерял свою буффонность и стал более рациональным. Как кто-то сказал — он стал менее маской и более человеческим существом...»

В 1917 году (фильм «Иммигрант») Чарли робко решается пообедать в ресторане «за счет английского короля», — он боязлив и застенчив, этот крошечный бродяга. В 1936 году (фильм «Новые времена») тот же Чарли привычной и твердой походкой входит в ресторан,

«ПАРИЖАНКА» Чаплина. 1923
Чарли Чаплин на репетиции

наедается и сам вызывает полицейского, чтобы его отвели в участок.

Но и приспособившийся к капиталистической действительности Чарли остался «маленьким человеком». Его характеризует гуманистический протест, неуменье сделать правильные политические выводы.

Чарли, медленно идущий к реализму, остается «однообразно сентиментальным и унылым» (Горький).

Чарли Чаплин — классик комедийного жанра.

Воспользовавшись выражением Маркса, мы заметим, что он работает, «как и подобает комическим персонажам, с забавнейшей серьезностью и самой чудацкой спесью» (Маркс, Собр. соч., том I, стр. 343).

В его комедиях иногда можно встретить нарочито бессмысленные сценки во вкусе сеннеттовских короткометражек.

Но, как правило, все смешное, что есть в фильмах Чаплина, точно взвешено и рассчитано, а также имеет глубокий (к сожалению, подчас очень глубоко запрятанный подтекст). Приведем несколько примеров.

Чарли в результате трагического недоразумения оказывается в роли пастора — он читает проповедь на самую близкую, самую понятную ему, отщепенцу и бродяге, тему — проповедь о борьбе маленького человека с большим, короче говоря, о Давиде и Голиафе. Чарли недостаточно красноречив, он прибегает к мимике и к удивлению прихожан разыгрывает перед ними блестящую пантомиму. Почтенные толстяки и сухопарые старухи удивлены и возмущены. Но в первом ряду сидит мальчишка, веснущатый (вероятно, рыжий) мальчишка; он смотрит на пантомиму, забывая, что он в церкви, его глаза горят, — одному ему вполне понятно и доступно это зрелище. Чарли кончает «проповедь», мальчишка в восторге аплодирует. В замешательстве Чарли расшаркивается перед своей «паствой» как эстрадный актер и пытается в качестве гонорара за «проповедь» присвоить церковную кружку.

Церковная проповедь осмыслена им как своеобразный театральный спектакль («Пилигрим» 1922).

Преследуемый полицейским, бродяга Чарли опрометью несется, куда глаза глядят... Чарли подозревают в краже, — он голоден, но честен. Чарли влетает с разбегу в зеркальный кабинет цирка... Полицейский за ним... Изображение удирающего Чаплина двоится, троится... На экране много Чаплинов... Чаплин, оказывается, не один, но за всеми Чаплинами гонится полиция («Цирк» 1927).

Чарли встречается с пьяным миллионером... Миллионер обожает Чарли... пока не исчезают винные пары... Вытрезвившись, миллионер гонит Чаплина, как паршивого пса... Только пьяный миллионер дружит с безработным («Огни города» 1930).

Чарли попадает на вечеринку к миллионеру. Среди пестрой и пьяной толпы богатых бездельников и дармоедов — безработный Чарли... Он одет, обут, но нутро у него прежнее... И это нутро органически протестует... Чарли нечаянно глотает свисток от хлопушки... К роялю, солидно откашливаясь, подходит видный мужчина в штатском, но с военной выправкой, на шее у него орден... Повидимому — белоэмигрант... Только он раскрывает рот — Чарли свистит. Американский безработный освистывает белогвардейца («Огни города» 1930).

Чарли случайно нашел работу, устроился ночным сторожем в универмаге... Он счастлив и доволен, он не думает о завтрашнем дне, завязав глаза он беспечно катается по залам универмага на роликовых коньках... катается на краю пропасти — один неверный шаг, и он погиб... Благополучие безработного эфемерно и непрочно, под ним пропасть («Новые времена» 1936).

Чаплин работает на конвейере... Автоматические движения... Он случайно пропустил одну гайку... В погоне за ней он ложится на конвейер и проходит через машину — Машина проглотила человека («Новые времена» 1936).

По своему творческому методу Чаплин — реалист, его жанр — эксцентрическая комедия. Сквозь эксцентрическую маску видна реальная действительность, сквозь смех — слезы.

Эксцентризм ранних комедий Чаплина постепенно перешел в гуманистическую лирику его позднейших работ. «Огни города» — почти мелодрама.

В последнем кадре этого фильма бродяга Чарли понимает, что девушка-цветочница навсегда для него потеряна, и смотрит на нее добрыми слезящимися глазами побитой бездомной собаки. В этом эпизоде Чаплин реализовал брошенные им когда-то слова:

«Образ, который я играю на экране, я не считаю характером. Он мне кажется более похожим на символ. Это извечно побитая собака» («Советский экран», № 31, 1928. Статьи Чаплина «О себе»).

Гриффит сентиментально сочувствовал своим героям, Инс их героизировал, Штрогейм — ненавидел. Чаплин любит своего героя — маленького бродягу Чарли — синтетическое воплощение бесконечного числа маленьких людей, пасынков капиталистического города, безработных, одиноких, забитых... Таких людей много везде, повсюду, где есть эксплоатация. Повесть о бродяге Чарли находит отклик и сочувствие — здесь ключ к пониманию невероятного успеха фильмов Чаплина у нас и во всех демократических странах Запада.

Образ этого безработного — типичный продукт противоречий капитализма несмотря на пассивно-гуманистическую его подачу — реалистичен и убедителен.

В фашистских странах фильмы Чаплина запрещены: его портрет помещен в отвратительной книге «Евреи смотрят на вас», выпущенной в Германии вскоре после гитлеровского переворота.

Отношение буржуазии к Чаплину общеизвестно: бесконечные нападки в печати, обвинения в плагиате, цензурные придирки, запрещение реализации его интереснейших творческих замыслов, травля всеми возможными способами, включая организацию грязных бракоразводных процессов и т. д.

Однако Чаплин упорно и последовательно придерживается своих реалистических принципов.

Он, медленно преодолевая свои буржуазно-гуманистические иллюзии, приближается к правильному пониманию конфликтов действительности.

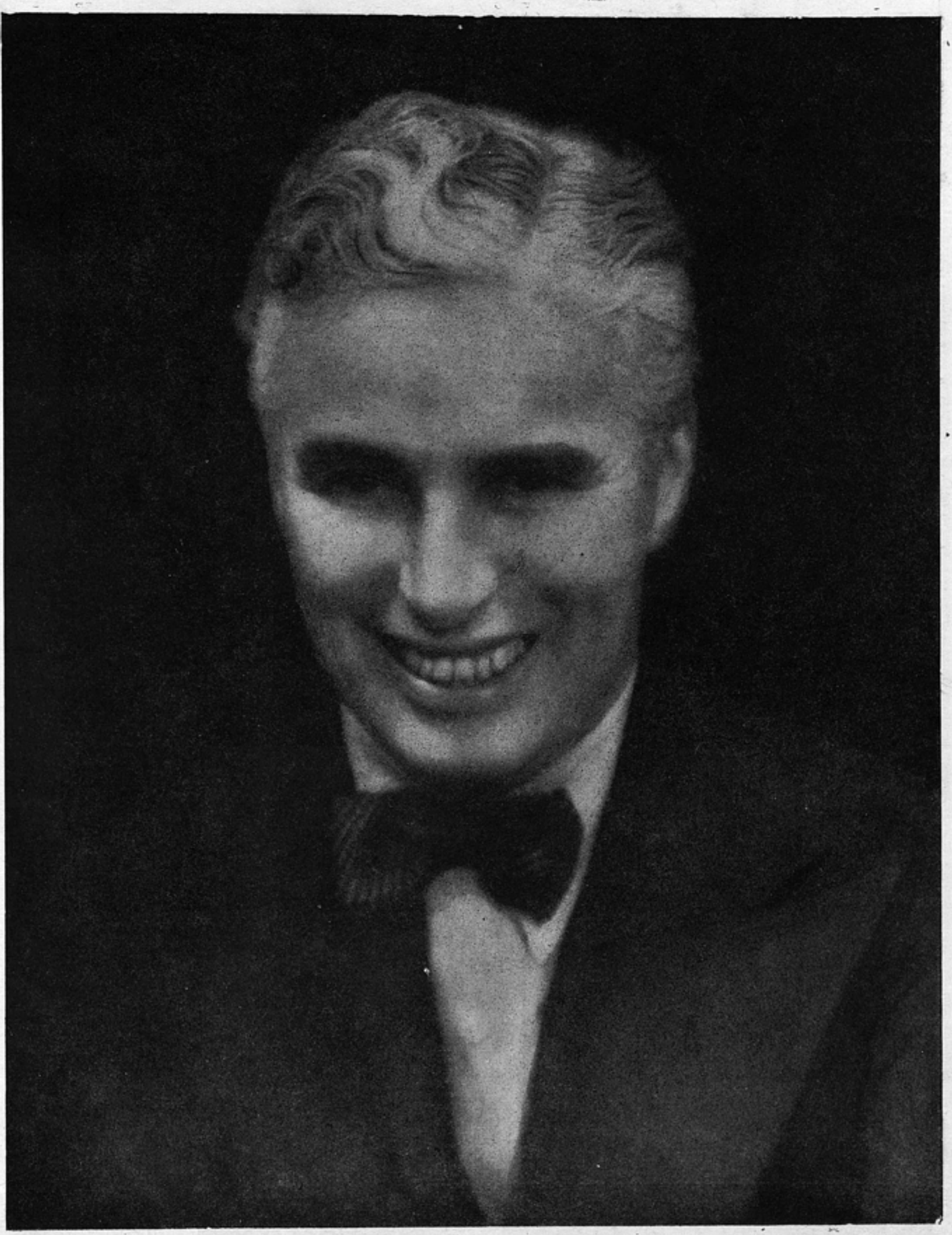
Сейчас, в дни подъема демократических настроений в США, Чаплин находится в передовых рядах мастеров Голливуда: он ставит антифашистский фильм «Диктатор».

В какой степени ему удастся преодолеть в этой своей работе свои гуманистические убеждения, покажет ближайшее будущее.

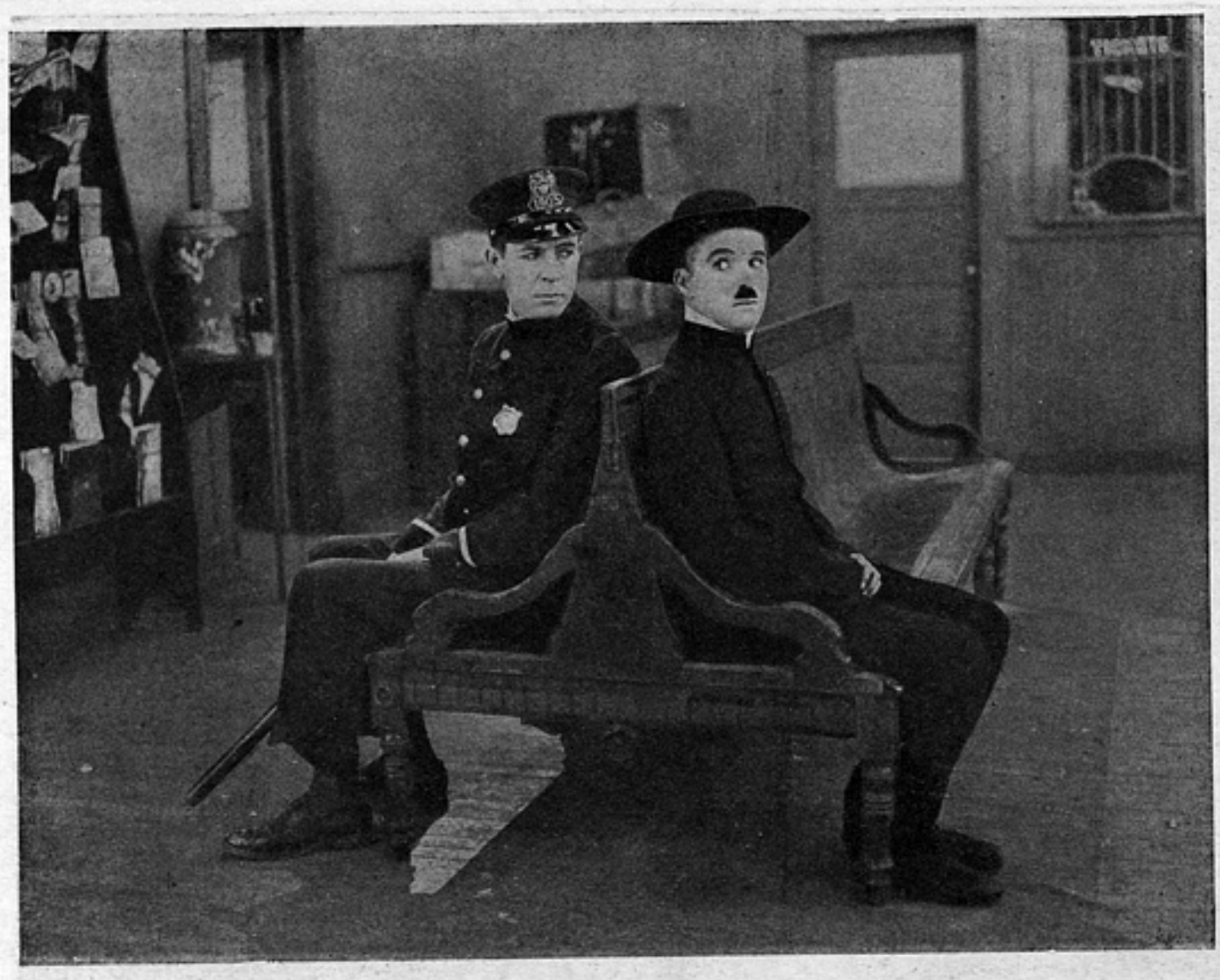
Чаплин не одинок... Сбываются пророческие слова Ленина:

«Во всех странах мира неудержимо и неуклонно растет число представителей науки, техники, искусства, которые убеждаются в необходимости замены капитализма иным общественно-экономическим строем». (Ленин, Собр. соч., т. XXVII, стр. 275).

«Жизнь Эмиля Золя» и «Блокада» Вильяма Дитерле, «Ярость» Фрица Ланга, «Великая иллюзия» и «Марсельеза» Жана Ренуара, «Надежда» Андре Мальро, «Испанская земля» Хемингуэя и Ивенса — все это звенья одной и той же цепи.



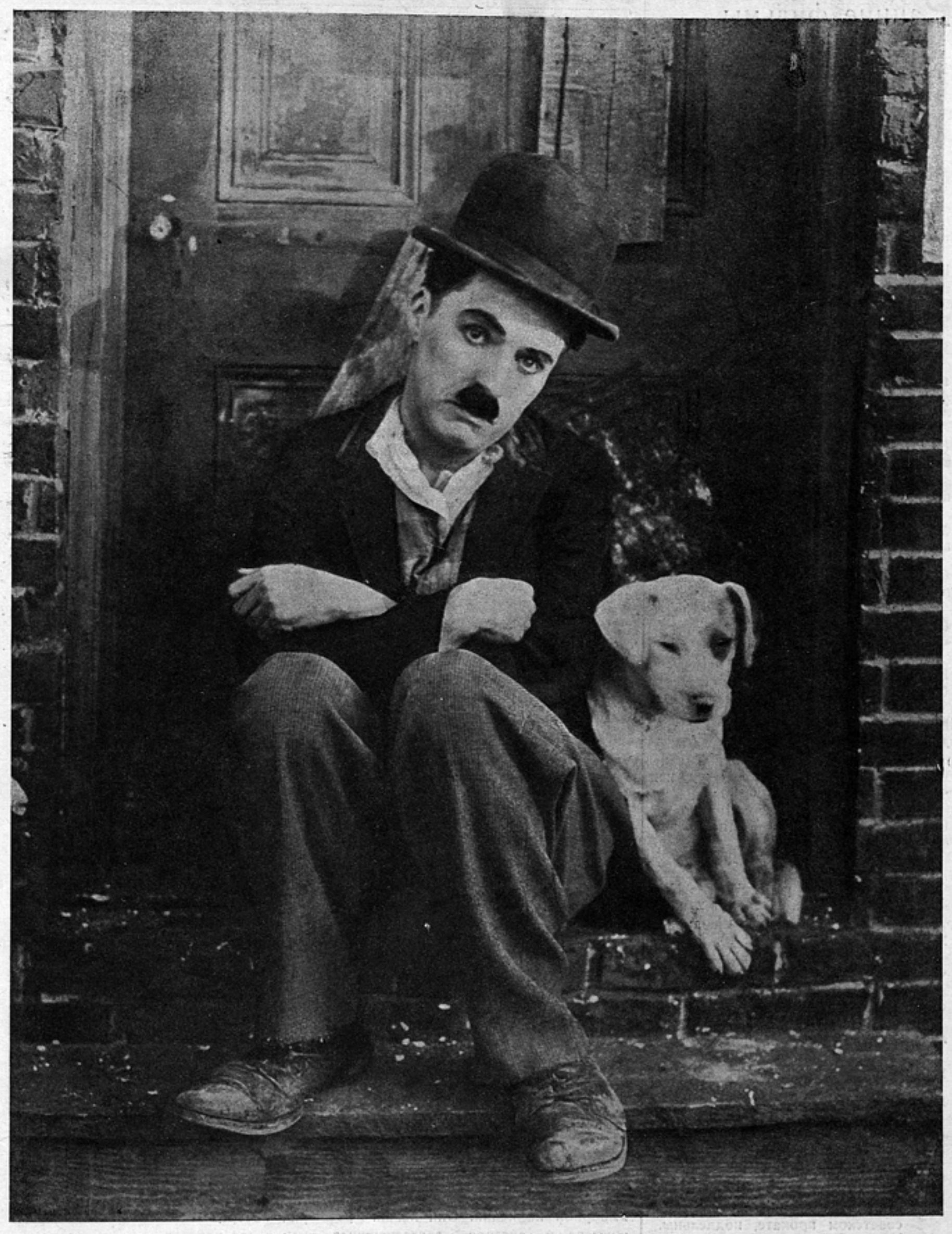
ЧАРЛЬЗ СПЕНСЕР ЧАПЛИН. 1937.



«ПИЛИГРИМ». 1922 г.
Справа: Чарли Чаплин

«ЗОЛОТАЯ ЛИХОРАДКА». 1925 г.

На фото: Чарли Чаплин, Мак Свейн и Джорджия Хэлл



«СОБАЧЬЯ ЖИЗНЬ». 1918 г.

На фото — Чарли Чаплин

Ранние фильмы Чаплина в советском прокате

А. Фирма «Keystone» (1913 — 1914).

*1. «Заработки на жизнь» (Making a Living) — у нас «Чарли-счастливец» (1 ч.)

*2. «Нокаут» (Knockout) — у нас «Фатти-боксер» (в 2 ч.)

3. «Веселящий газ (Laughind Gas) — у нас «Чарли-дантист» (1 ч.)

*4. «Двадцать минут любви» (Twenty Minutes of Love) — у нас «Весенняя лихорадка», или «Чарли — соперник в любви» (1 ч.)

5. «Его музыкальная карьера» (His Musical Career) — у нас «Перевозчик роялей» (1 ч.)

*6. «Бутафор» (Propekty man) — у нас «Чарли в театре» (1 ч.)

*7. «Роковой молоток» (The Fatal Mallet) — у нас «Чарли отбивает невесту» (1 ч.)

*8. «Состоявшееся знакомство» (Getting Acquainted) — у нас «Чарли познакомился» (1 ч.)

*9. «Встреча в отделении бара» (Face in the Bar Room Floor) — у нас «Чарли в обществе» (1 ч.)

*10. «Семейный дом» (Family House) — у нас «Чарли-семьянин» (в 2 ч.)

*11. «Тесто и динамит» (Dough and Dynamite) — у нас «Тесто и динамит» (в 2 ч.).

*12. «Разбитый роман Тилли» (Tilhe's Punctured Romance) — у нас «Молодая девушка» (в 6 ч.)

*13. «Его доисторическое прошлое» (His Prehistorical Past) — у нас «Чарли-Тарзан» (2 ч.)

Б. Фирма «Essenay» (1915).

*14. «Его новая работа» (His New Job) — у нас «Чарли-актер» (в 2 ч.).

*15. «Чемпион» (The Champ) — у нас «Чарли-боксер» (в 2 ч.).

*16. «Банк» (The Bank) — у нас «Чарли в банке» (в 2 ч.).

*17. «Бродяга» (The Tramp) — у нас «Чарли-бродяга» (в 2 ч.).

*18. «Ночь напролет» (The Night Out) — у нас «Вечер ошибок» (в 2 ч.).

19. «Зашанхаенный» (Shanghaied) — у нас «Завербованный матрос» (в 2 ч.).

20. «Кармен» (Carmen) — у нас «Кармен» (в 2 ч.).

Примечания: 1. Звездочка перед названием означает, что копия фильма сохранилась в фильмотеке ВГИК.

2. Фильмы «Чарли женится» и «Двойник Чарли», бывшие в советском прокате, поддельны. Что собой представляют фильмы «Сон Чарли», «Чарли в Луна-Парке», «Чарли пьян» и «Поездка на дачу», также бывшие у нас в прокате, установить не удалось.

Злоключения киносценария Эптона Синклера*

В небольшой брошюре «Исход», изданной в 1933 году, я иллюстрировал экономический кризис в США на приеме трех человек, выброшенных на берег тропического острова.

Пока эти три человека — я назвал их А, В и С — владели островом сообща и пользовались одинаковыми правами на его продукты, они были вполне обеспечены. Но если бы С стал собственником острова и заставил А и В работать на него за плату, то вскоре же произошло бы перепроизводство кокосовых орехов и рыбы со всеми сопутствующими явлениями, которые мы наблюдаем в настоящий момент. Эту мысль я развил в своей брошюре на двух-трех страницах. Читатели, повидимому, нашли это положение занятным. Я стал получать письма с просьбой обработать ее в виде пьесы или фильма. В конце концов я пошел на это предложение.

Я не пытался написать законченный сценарий, так как не знаю техники кинематографического изложения, «последовательности». Я написал только диалог, как для пьесы, превратив А, В и С в лиц, с именами на эти же буквы. В таком виде я показал свой сценарий-диалог друзьям из кинопромышленности с обычным для моих кинематографических попыток результатом.

Мой материал был «нестандартным», а это самое плохое, что могут сказать о киноматериале у нас в Америке. Наша кинопромышленность — это колбасная машина: все сосиски должны быть одинаковой длины, а когда американский потребитель разрежет сосиску, он должен найти в ней именно тот фарш, к которому привык, вернее, к которому его приучают.

В то время моя кандидатура была выставлена на пост губернатора штата Калифорнии. Некоторые из активистов, прочитав мой сценарий, посоветовали мне поставить по нему фильм, чтобы собрать средства для выборной кампании. Они нашли режиссера и актеров, согласившихся работать за весьма небольшой гонорар. Я отправился интервьюировать миллионеров Южной Калифорнии, пытаясь получить заем в 3½ тысячи долларов. Наконец, после пятидневных хождений по виллам и усадьбам, я получил обещание на 1700 долларов; однако один из богачей, обещавший одолжить 500 долларов, скоро взял свое слово назад. Пришлось оставить затею о займе. Наши друзья сняли тогда помещение, где показали «Остров Кризиса» в форме спектакля перед 4—5 тысячами зрителей. Это принесло нашей кампании около тысячи долларов.

Со всех концов страны у меня просили копии этого сценария для любительских спектаклей. Некоторые «независимые» постановщики предложили даже купить сценарий. Они требовали материала для полнометражной картины, и я согласился дописать вторую половину. В первоначальном тексте фигурировали только трое мужчин, а такого прецедента еще не было в нашей кинематографии. Вторую половину сценария я посвятил трем женщинам, выступающим в забавной истории о лэди Амазонии и ее яхте с женским экипажем.

Мой сценарий нашли удовлетворительным и пустили в колбасную машину. В настоящий момент он еще находится в ее зубцах и колесах. Время от времени до меня доносится писк, и я догадываюсь, что сейчас повторяется обычная история. Двадцать лет назад я продал одной кинофирме пьесу о богатом молодом человеке, заключившем пари, что он отправится странствовать без цента в кармане и вскоре наживет состояние. Пьеса вышла в виде сказки о «потерянном завещании». Мой покойный друг Бен Хемптон принял к производству мой роман «Менялы» — рассказ о том, как Пирпонт Морган создал в 1907 году финансовую панику.

На предварительном же просмотре я увидел на экране... историю о торговле наркотиками в Чайнатаун.

После всех этих испытаний я счел благоразумным опубликовать сценарий «Остров Кризиса» в том виде, как я его написал.

---

* Из предисловия к изданию сценария «Остров Кризиса».

ЖЕЛЕЗНОДОРОЖНИКИ ФРАНЦИИ — Ж. РЕНУАРУ

В парижских кино с огромным успехом демонстрируется новый фильм Жана Ренуара «Человек-зверь», поставленный по одноименному роману Эмиля Золя и получивший восторженный прием французской печати. Фильм расценивается как блестящее достижение режиссерского искусства Ренуара. Главные роли в фильме мастерски исполняют Жан Габен, Симона Симон, Леду, Каретт.

Актеры, участвующие в фильме, специально изучили условия труда на железной дороге, где развертываются основные события фильма. Жан Габен, исполняющий роль машиниста Лантье, изучил профессию машиниста, актер Каретт хорошо освоился с работой кочегара.

Федерация профсоюза железнодорожников устроила для своих членов специальный просмотр фильма «Человек-зверь». Прекрасная игра актеров, точное воспроизведение ими на экране самых сложных моментов железнодорожной техники были по достоинству оценены и одобрены железнодорожниками. Просмотр фильма закончился выступлением представителя федерации профсоюзов железнодорожников, который дал высокую оценку фильму, с замечательным мастерством поставленному Ренуаром. Особенно была отмечена изумительная игра Жана Габена, создавшего реалистический образ машиниста Лантье.

Присутствовавшему на просмотре Жану Габену был тут же вручен почетный диплом машиниста.

Новые западные фильмы

Литературные произведения Чарльза Диккенса неоднократно использовались в качестве сюжетов для кинокартин. Недавно кинофирма Метро-Голдвин выпустила фильм «Гимн рождеству» по известному рождественскому рассказу Диккенса. Журнал «Муви Миррор» отмечает, что участвующие в фильме актеры превосходно передают характеры и переживания диккенсовских персонажей. По словам журнала, актер Реджинальд Оуэн создает замечательный образ скряги Скруджа, а Кильбэрн трогательно исполняет роль крошки Тима.

◆

Габриэль Паскаль готовит постановку кинокартины «Врач на распутьи» по пьесе Шоу.

„ПИГМАЛИОН" В КИНО

Одна из английских кинофирм выпустила в этом году фильм по известной пьесе Бернарда Шоу «Пигмалион».

Новый фильм получил весьма положительную оценку английской и американской прессы; появление его называют крупнейшим событием в истории кинематографии.

Бернард Шоу
Шарж из „Синемонда"

В ролях современных Пигмалиона и Галатеи с успехом выступают актер Лесли Ховард (Генри Хитинс, профессор фонетики) и молодая актриса Уэнди Хиллер (Элиза Дулиттль) Газеты особенно отмечают тонкий юмор Лесли Ховарда в роли чудака профессора.

Сценарий фильма «Пигмалион» написал сам Бернард Шоу, он не только осовременил свою пьесу, введя много новых «изиоматизмов» речи, но написал ряд новых сцен. В сценарии совершенно не чувствуется «переделки» театральной пьесы.

Любопытна история создания нового фильма, которую приводит «Стейдж». Первое свидание Бернарда Шоу и Габриэля Паскаля (постановщика «Пигмалиона») произошло якобы так. К знаменитому ирландскому сатирику Шоу однажды явился малоизвестный европейский «продусер» Габриэль Паскаль с очень самоуверенным предложением: он, Паскаль, намерен сделать фильм по одной из пьес Шоу, желательно по «Ученику дьявола». Шоу довольно резко спросил Паскаля, сколько у него есть денег. Тот долго рылся в карманах и извлек небольшую серебряную монету. Своеобразный ответ так понравился старому писателю, что он немедленно дал согласие на съемку и заявил, что сам напишет сценарий. Шоу заметил только, что пьеса «Ученик дьявола» «слишком умна для кинозрителей» и что сперва следует показать на экране «Пигмалиона».

МИККИ-МАУС — УЧЕНИК ЧАРОДЕЯ

В прошлом году Уолт Дисней выпустил замечательный мультипликационный фильм «Белоснежка», который еще больше упрочил его славу и.. финансовое положение.

— Я рад за Диснея, — пишет корреспондент «Фильм Пичкориэл», потому что знаю, при каких обстоятельствах создавалась «Белоснежка». Чтобы получить кредит, необходимый для работы над фильмом, Дисней вынужден был заложить свою долю предприятия. Один из работавших под его руководством художников рассказал, что Дисней, еще не вполне удовлетворенный «Белоснежкой», не выпускал фильма до тех пор, пока буквально у его дверей не появились судебные агенты.

В настоящее время Уолт Дисней работает над фильмами «Пиноккио» и «Бамби» (герой — олень).

Журнал «Фильм Пикчориэл» подробно рассказывает также о намерении Диснея выпустить в этом году оригинальный музыкальный мультипликационый фильм «Ученик чародея». Это будет фантастическая сказка, созданная на основе классических музыкальных произведений: Чайковского («Щелкунчик»), Дебюсси, Бетховена (7-я симфония), Баха (токката и фуга), Стравинского («Весна священная»), которые будет исполнять оркестр Леопольда Стоковского. Мышенок Микки-Маус будет изображать ученика колдуна. В фильме будет в числе прочего показаны динозавры, бронтозавры и... балет гиппопотамов.

Новый цветной фильм «Маленькая принцесса» выпущен в Голливуде. Главную роль исполняет юная киноактриса Ширли Темпль.

◆

Известный рассказ Конан-Дойля «Баскервильская собака» экранизируется снова. Роль Шерлока Холмса исполняет Бейзил Рэтбон.

◆

Известный американский актер Поль Муни (исполнявший роли Эмиля Золя, Пастера и т. д.) играет заглавную роль в новом историческом фильме «Хуарес», который ставит в Голливуде режиссер Вильям Дитерле.

◆

Жан Ренуар, который ставит сейчас новую кинокартину «Правила игры», будет участвовать в ней также в качестве актера.

«ЗАПИСКИ КИНООПЕРАТОРОВ»

Авторы: **И. Беляков, Е. Богоров, С. Гельман, Р. Гиков, С. Гусев, В. Ешурин, Н. Кармазинский, Б. Макасеев, Б. Небылицкий, П. Новицкий, В. Петров, П. Пятков, П. Русанов, Э. Тиссэ, М. Трояновский, А. Шафран.** Редактор-составитель **Н. Колин.** Госкиноиздат. М. 1938

Авторами кинолитературных произведений чаще всего являются профессионалы-литераторы, реже — кинодраматурги и режиссеры. Но наибольшей редкостью являются выступления в литературе самих кинооператоров-хроникеров. Живые и активные свидетели значительнейших исторических событий — операторы-хроникеры обычно считают, что снятые ими куски хроники говорят сами за себя. Однако профессионалы-хроникеры прекрасно знают, что огромное количество деталей, а иногда и важных моментов не входят в киножурналы, или остаются вне поля зрения объектива и запечатлеваются только в памяти оператора.

Книга «Записки кинооператоров» является первой попыткой восстановить этот пробел. В книге собраны воспоминания шестнадцати операторов-хроникеров, запечатлевших как величайшие события нашей истории, так и «обычные» страницы социалистического строительства.

О съемках на VIII Чрезвычайном Всесоюзном съезде советов, принявшем и утвердившем величайший документ нашей эпохи — Сталинскую Конституцию, рассказывает оператор И. Беляков.

Просто и ясно, без излишней цветистости, описывает И. Беляков бушующее вокруг его съемочного аппарата взволнованное человеческое море.

«Прикованный профессиональными обязанностями к аппарату, я досадовал, что не могу вместе со всеми выразить свои чувства, хотелось слиться с залом, аплодировать, кричать что-то радостное и значительное, хотелось выразить как-то и свою великую любовь, радость и гордость, счастье быть свидетелем этих исторических минут. Не имея возможности сделать это, я снимал и, снимая, почему-то волновался, как раньше никогда в жизни, как новичок, который боится напутать и сделать совсем не то, что нужно...»

Воспоминания И. Белякова представляют интерес как документ, написанный наблюдательным и острым киножурналистом.

Хороши воспоминания о конфликте на КВЖД операторов Р. Гикова и С. Гусева. Советские зрители помнят фильм «ОКДВА» — результат поездки обоих операторов на театр военных действий. Значительно слабее написан Р. Гиковым очерк о канале Волга — Москва. В нем никак не отражено величие этого крупнейшего сооружения второй пятилетки. Материал, излагаемый Р. Гиковым, общеизвестен и ничего нового читателю не дает.

О мощи Красной армии пишет М. Ошурков, снимавший фильм о киевских маневрах. М. Ошурков в своих воспоминаниях лаконичен, но он дает интересное описание не только самих маневров, но и верный портрет К. Е. Ворошилова, неустанно работающего над укреплением Красной армии.

Хорошо написаны воспоминания Б. Макасеева об его пребывании в Испании. Та же профессиональная уверенность у М. Трояновского, ставшего после возвращения с Северного полюса частым автором советской печати.

Воспоминания Э. Тиссэ и П. Новицкого о годах гражданской войны не блещут новизной; их статьи прекрасно иллюстрированы фотографиями оператора А. Дорна, воспоминания которого почему-то в книге пропущены.

Из остальных очерков следует отметить «Подъем «Садко» Е. Богорова, описывающего героическую будничную работу советских подводников. Некоторое удивление вызывает рассказ о рыбе-кете, неизвестно зачем введенной в неплохой очерк Б. Небылицкого «С киноаппаратом по Колыме».

К числу достоинств книги следует отнести хороший литературный материал большинства очерков; наряду с ним встречаются и неудачные очерки, к которым прежде всего следует отнести неинтересный и литературно-претенциозный очерк В. Петрова «Через Кавказский хребет».

«Записки кинооператоров» представят интерес не только для киноработников, но и для широкого читателя.

Книга иллюстрирована многочисленными хорошими фотографиями авторов очерков.

В. Г.

Зарубежная хроника

Американские компании кинохроники Фокс Мувитан Ньюс, Ньюс оф Дэй, Парамаунт Ньюс, РКО-Пате Ньюс и Юниверсаль Ньюс фильм ведут переговоры о совместном выпуске имеющихся у них хроникальных фильмов о преследовании евреев в фашистской Германии.

Кроме выпуска этих фильмов на экраны кинотеатров предложено широко распространить их по всевозможным просветительным и общественным организациям.

◆

В Голливуде в этом году будут засняты два фильма о молодых годах Авраама Линкольна.

В основу фильма «Эйб Линкольн в Иллинойсе» положена одноименная пьеса известного американского драматурга Роберта Шервуда, использовавшего письма и дневники Линкольна. Пьеса Шервуда охватывает начало политической карьеры Линкольна — молодого стряпчего из Иллинойса; в ней рассказывается о том, как пылко боролся он за право и справедливость.

Роль Линкольна поручена кинофирмой РКО-Радио актеру Реймонду Масси, исполнявшему ее на сцене нью-йоркского театра, где пьеса Шервуда шла с большим успехом.

Другая кинофирма—Твэнтиес Сенчури-Фокс подготовляет съемки фильма «Стряпчий на Западе», также охватывающего тот же период жизни Линкольна. Роль Линкольна будет играть Генри Фонда.

◆

Во французский кинематографический комитет помощи испанским детям входит ряд выдающихся деятелей французской кинематографии: Рене Клер, Жермена Дюлак, Жан Ренуар, Жан Габен, Луи Жуве и др. Комитет обеспечивает существование во Франции 50 испанских детей, жертв фашистского террора.

◆

В столице американской кинематографии — Голливуде работают актеры самых разнообразных узких специальностей. По словам газеты «Се Суар», некий «спец» нажил себе состояние, изображая... немого в говорящих фильмах. Другая актриса специализировалась на подражании крикам обитателей птичника.

РОЛИ, КОТОРЫЕ ЗАПОМНИЛИСЬ

ПЕТРО ЧИЖ — Ф. ИЩЕНКО

Богат и разнообразен мир образов «Щорса».

С неисчерпаемой изобретательностью показывает А. Довженко десятки ближайших помощников, друзей, командиров, бойцов Щорса и Боженко. И почти каждый из них обрисован бегло, но ярко и убедительно, и почти о каждом из них можно рассказать много и подробно, словно говоришь о хорошем знакомом.

Один из замечательных образов «Щорса» — Петро Чиж, лихой боец революции, отважный командир, мечтательный романтик. С большой внешней и внутренней убедительностью раскрывается этот образ артистом Ф. Ищенко.

«Распалась связь времен» — патетически восклицает на свадьбе чубатый хлопец — и зритель воспринимает шекспировскую реплику в устах крестьянского парня как естественное и должное. Так органичен пафос фильма. Так убедительна игра актера.

В лирической сцене беседы Щорса с командирами Петро Чиж произносит несколько запоминающихся фраз. В Красной армии были разные люди,—восклицает он,—но «большинство было такое, скажу, что не только в газетах вычитывало ленинские программы жизни и смерти, а в зрачках противника да на лезвиях сабель, да в пулеметных строчках, в каждом городе и в каждом селе».

И, обращаясь к будущим поколениям, Чиж—Ищенко восклицает: «Так, що спивайте, скажу, про нас на здоровье и извините, что были не дюже красивые и очень сердитые, бо зло накопилося на нашу голову за много сотен лет».

Здесь мы не согласимся и с Довженко, и с Петром Чижом, и с Ищенко. «Извинять» их не за что. Советский народ высоко оценил моральную красоту и Щорса, и Боженко, и их бойцов.

Петро Чиж—один из лучших среди них.

КОМЕНДАНТ МАТВЕЕВ — В. ВАНИН

Матвеев—один из наиболее действенных героев «Ленина в 1918 году» М. Ромма.

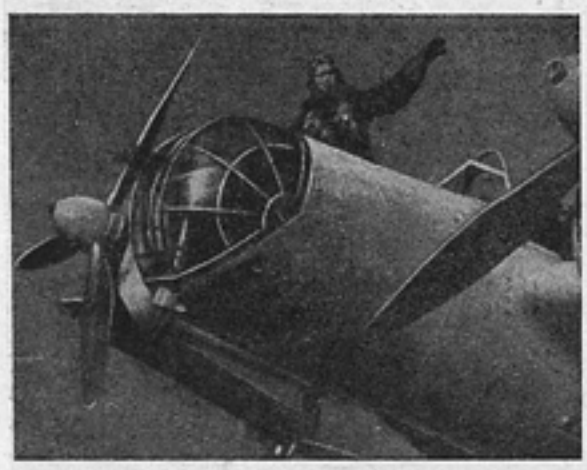
Первая сцена с его участием вызывает недоумение зрителя. Комендант Кремля—и вдруг разговаривает с белогвардейцем, говорит о плане Кремля, принимает от него деньги?..

Но в соглашение с белогвардейцами Матвеев вступает по приказанию Ф. Дзержинского. Для защиты революции он, ежесекундно рискуя жизнью, разыгрывает перед ними этакого «вахлачка». Эту «роль в роли» засл. арт. респ. В. Ванин играет так, что чувствуешь: Матвеев все время ходит по краю пропасти.

Особенного напряжения достигает игра В. Ванина в сцене его прихода на Бронную, в логово озверелой контрреволюции. Матвеев сидит за одним столом с резидентом иностранной разведки, с вчерашними генералами и подонками эсеровщины. Но слова его звучат просто и естественно. И лишь на миг, при сообщении, что через полчаса будет убит Ленин, на короткое мгновение у Матвеева чуть дрогнет голос. Мы, сидящие в зале и с волнением следящие за поединком одинокого большевика с бандой врагов, чувствуем, как под кожаной курткой внешне простоватого «вахлачка» мужественно бьется храброе сердце чекиста.

Комендант Матвеев — большое достижение В. Ванина. Галлерею образов большевиков, создаваемую советским киноискусством, артист пополнил яркой, вдумчивой, запоминающейся работой.

ФИЛЬМЫ ЗА МЕСЯЦ



«ЭСКАДРИЛЬЯ № 5»

Звуковой художественный фильм. Производство Киевской киностудии. Метраж 2458 м.

Режиссер А. Роом. Сценарий И. Прута. Композитор Н. Данькевич. Текст песни поэта-орденоносца В. Лебедева-Кумача. Главный оператор Н. Топчий. Воздушные съемки оператора А. Пищикова. Художники А. Бобровников и М. Солоха. Звукооператор А. Бабич. Режиссер по монтажу И. Леликов. Старший ассистент режиссера В. Кучвельский. Ассистенты Г. Липщиц и В. Иванов. Ассистенты звукооператора Н. Авраменко и О. Котова. Ассистенты по монтажу Т. Прахова и Н. Ратманская. Ассистенты оператора О. Орховский и А. Тимашова. Директор группы орденоносец Н. Човгун.

В главных ролях:

Майор Гришин — Н. Гарин. Капитан Нестеров — Б. Безгин. Старший лейтенант Гришина — О. Альтовская. Командарм — засл. деят. иск. В. Шумский. Сема Гнатенко — А. Апсолон. Генерал Гоффер — В. Громов. Генерал Хват — С. Целин. Начальник контрразведки полковник Горн — Я. Заславский. Начальник штурмовиков—Л. Новиков. Полковник Оберст—Н. Братерский.

«САД»

Производство Сталинабадской киностудии. Метраж 1862 м.

Сценарий Л. Соловьева. Режиссер Н. Досталь. Оператор И. Барамыков. Композитор засл. деят. иск. Арам Хачатурян. Текст песен поэта-орденоносца В. Лебедева-Кумача. Художник В. Еремян, Звукооператоры А. Беккер и В. Чечеткин. Ассистенты режиссера В. Тарьяник и В. Вур. Ассистенты оператора В. Бурцев и Н. Теляев. Ассистент по монтажу А. Ивановский. Помощники режиссера К. Алимов и С. Таласова. Гримеры Ф. Евдокимов и М. Исрафилов. Директор группы А. Кравцов.

Действующие лица:

Мамед-али — А. Чоргонин. Юсуп Lобо — засл. арт. респ. Н. Новлянский. Саид — Шамси-Джураев. Зульфи Хаснят — Сакиджанова. Иван Захарович — Ю. Федоровский. Чайханщик — Пирмухамедов. Мастер—Ф. Евдокимов. Профессор — Пкиримов. Трактористы — Тураходжаев и Синицын.

Ответственный редактор А. Я. МИТЛИН.

РЕДАКЦИЯ: Москва, Третьяковский проезд 19/1, тел. К-2-49-20.

ГОСКИНОИЗДАТ ВЫПУСКАЕТ ВО ВТОРОМ и ТРЕТЬЕМ КВАРТАЛАХ СЛЕДУЮЩИЕ КНИГИ:

ГЕНИКА Ю. Н. — **Кинорежиссура** (хрестоматия). Первое советское издание, в котором собраны и систематизированы многочисленные высказывания советских и зарубежных режиссеров, теоретиков кино и театра о задачах и мастерстве кинорежиссера. Объем 32 авт. листа.

ЧЕРЕМУХИН М. М. — **Музыка в кино.** Книга посвящена роли музыки в драматургическом построении кинофильма. Автор анализирует музыкальную драматургию лучших советских и зарубежных фильмов. Объем 10 авт. листов.

ГОЛОВНЯ Е. Е. — **Курс киносъемочной аппаратуры.** — В книге описывается советская киносъемочная аппаратура. Книга написана популярным языком и рекомендована как учебное пособие для студентов киновузов, техникумов, курсов и для самообразования. Объем 7 авт. листов.

КАРЮКОВ М. О. — **Новые способы комбинированной съемки.** Эти способы значительно удешевляют производство кинофильмов, заменяя дорогостоющие декорации дорисовкой, макетной достройкой, проекционным совмещением и т. д. Объем 7 авт. листов.

Сборник — **Сценарий национального кино.** Сценарии лучших национальных фильмов: «Элисо» и «Великое зарево» (грузинская кинематография), «Пэпо» и «Горный марш» (армянская кинематография), «Земля» (украинская кинематография), «Амангельды» (казахская кинематография). Объем 25 авт. листов.

БЛЕЙМАН М., БОЛЬШИНЦОВ М. и ЭРМЛЕР Ф. — **«Великий гражданин».** Книга в ярких художественных образах рисует борьбу нашей партии с подлыми выродками и предателями — троцкистами, зиновьевцами, двурушниками и их приспешниками. Объем 10 авт. листов.

Заказы на книги принимает КНИГА—ПОЧТОЙ Госкиноиздата, Москва 12, Третьяковский пр., д. № 19/1

Книги также поступают в продажу в книжные магазины Когиза и киоски Союзпечати

Наркомпищепром СССР
Главпиво

Лучшие десертные напитки

Ленинградского пивоваренного
завода „Вена"

Требуйте во всех фирменных
магазинах завода, пивных,
американках, столовых и ресторанах.

1+4

8264

Ленинградская кондитерская фабрика им. Микояна

ВЫПУСТИЛА В ПРОДАЖУ
ШОКОЛАДНЫЙ ХВОРОСТ,
КАРАМЕЛЬ „КАРАНДАШИ",
ДРАЖЕРОВАННАЯ КАРАМЕЛЬ-ГРУША И КРЫЖОВНИК,
ШОКОЛАДНЫЕ КОНФЕТЫ
„СЛОВО О ПОЛКУ ИГОРЕВЕ" и другие кондитерские изделия.

Слово о полку Игореве

Хворост шоколадный

карамель карандаши

ТРЕБУЙТЕ
В МАГАЗИНАХ
И КИОСКАХ
ГЛАВКОНДИТЕРА,
ГАСТРОНОМА,
БАКАЛЕИ
и др.

Экземпляры
25 ИЮЛ 1935
Всес. Кн. Палат. Получили

	серия и серии	ецензий	журн. лет
Получ. в ред.	7/VII		
дан	7/VII	16/IX	